

S.O.D.R.E.

música

radio

ballet

cine

CONSEJO NACIONAL DE GOBIERNO

***Presidente*:**
D. ARTURO LEZAMA

***Consejeros*:**

Dr. ALBERTO F. ZUBIRIA

D. LUIS BATLLE BERRES

D. CARLOS L. FISCHER

D. JUSTINO ZAVALA MUNIZ

Dr. ZOILO CHELLE

Dr. LUIS ALBERTO DE HERRERA

D. RAMON VIÑA

D. DANIEL FERNANDEZ CRESPO

***Secretario*:**
Dr. Justo José Orozco

Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social:
Prof. CLEMENTE RUGGIA

COMISION DIRECTIVA DEL SODRE

Presidente:
Sra. MARGARITA MENDEZ DE GARCIA CAPURRO

Vice-Presidente:
Prof. DANIEL D. VIDART

Tesorero:
Prof. CARLOS PACHECO

Secretario:
Dr. RUBEN K. SVETOGORSKY

Secretario Encargado de las Relaciones con el Exterior:
D. JUAN ILARIA

Director Artístico:
PROF. HUGO BALZO

Gerente General:
D. HÉCTOR M. LABORDE

Director Técnico del Departamento de Radio-Difusión:
D. CARLOS MAZZEY

Director de Programaciones Radiales:
D. NEBIO CAPORALE SCELTA

Secretario de la Comisión Directiva:
D. DIEGO ERRANDONEA

Administrador del Departamento de Espectáculos:
D. ALFREDO FERRARI

REVISTA DEL S. O. D. R. E.

Directores:
JUAN ILARIA
DANIEL D. VIDART

Sumario:



S. O. D. R. E.

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSION RADIO ELECTRICA

MUSICA • BALLET • RADIO • CINE
ETNOLOGIA Y FOLKLORE

N.o 5

1957

MONTEVIDEO - URUGUAY

Los Festivales Latinoamericanos de Música

De gran trascendencia es, sin lugar a duda, la contribución que al desarrollo cultural, han venido haciendo los Festivales Latinoamericanos de Música.

Llevados a efecto, o programados en distintas capitales de América, testimonian una común inquietud, pero coordinan igualmente, en el seno de la vida colectiva, aspectos emanados de aquellas mismas fuentes que desde hace más de un siglo salvaron los obstáculos de nuestra independencia, manifestándose ya entonces, también en la música y merced de los cantares del pueblo, con características singulares y definidas.

Cultivando invariablemente, en el presente como en el pasado, los ideales americanos, el Uruguay lleva a cabo del 18 al 29 de Setiembre de este año, otro de los Festivales Latinoamericanos de Música.

Corresponde esta vez al SODRE la satisfacción de organizar y llevar a la práctica, este certámen que reunirá en Montevideo a personalidades prestigiosas de la música del continente.

Los conciertos programados darán oportunidad para comprobar la importancia alcanzada, en distintos géneros, por nuestra música de cámara, correspondiendo igualmente, a las creaciones sinfónicas y sinfónico-corales, estar presentes en esta demostración de la vitalidad del arte musical de la América contemporánea.

Que todo esto pueda hacer aún más efectivos los vínculos ya establecidos entre nuestros artistas, hermanados en un común destino para beneficio de la creación universal, son nuestros más fervientes deseos.

JUAN CARLOS FLORIT

El S. O. D. R. E. hacia y en 1956

EL SENTIDO DE LAS DOS PREPOSICIONES

El SODRE hacia 1956 y el SODRE en 1956 son dos vías conceptuales que en esta memoria, "a priori", por lo menos, es menester que aparezcan ante el lector claramente disociadas. Por un lado, como en todo organismo vivo, hubo un crecimiento vegetativo, o transformismo (evolución, al fin) que son adquisiciones permanentes, trasmisibles a los próximos anuarios, y por el otro, sus realizaciones, que tienen en lo fermental, tanto como las primeras, una inmanente perdurabilidad.

El SODRE no sólo ha desplegado este año una extensa e intensa labor, como cuadra a la importancia y amplitud de sus cometidos, y ello ha arrojado un sedimento artístico e intelectual, sino que en su acción han habido incorporaciones valiosas que necesariamente debemos conjugarlas en verbo transitivo.

LAS SIGLAS SUPERADAS

El "Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica" tal vez haya sido el organismo público más afortunado en cuanto a la popularidad de sus siglas y uno de los primeros en usar esta característica nominativa, poco frecuente un cuarto de siglo atrás y hogaño principio universalmente aceptado en el nacimiento de cualquier entidad, y en tal sentido, preocupación primigenia acomodar su denominación a

las siglas en vez de ser éstas el resultado de aquélla. Mas este título, que denuncia su sinonimia con "radio oficial" o del Estado, fue rebasado por un contenido que se extendió en superficie (el Cine-Arte y el Ballet no son formas radiales sino audio-visuales) y en profundidad, al difundir tanto como propender a la creación musical y plástica: concursos sobre música, musicología y cine documental, docencia de la música y el baile (Escuelas de Comprimarios y de Danzas). Pero... procede ya que expongamos "lo que queremos demostrar", aunque a despecho de tal apotegma matemático esquematicemos tal desarrollo menos sobre números que sobre conceptos.

ESTATICA

A fin de penetrar en la actividad misma del Instituto, preciso es considerarlo antes "en reposo". Para producir el hecho artístico existe un Departamento de Espectáculos en cuya jurisdicción actúan los Cuerpos Estables: Orquesta Sinfónica y Cuerpo de Baile, con régimen "full-time", al igual que el Conjunto de Música de Cámara (piano y cuarteto de arcos), el Coro de este último carácter, creado el 6 de junio de 1954, y el Coro mayor. Sobre esta arquitectura fija, y por el sistema de contrataciones temporarias, obran solistas y conjuntos, directores sinfónicos, líricos, balletísticos, de escena, coreógrafo, escenógrafo, regisseur, diseñador de vestuario, etc.

Este hecho artístico es administrado directamente al público en el Estudio Auditorio, girando en derredor suyo todas las piezas fundamentales de un Teatro que se basta a sí mismo, o bien se traslada a teatros de verano dentro de la capital, o bien al Interior, para llevar a sus centros culturales aquello que, en gran escala, produce la macrocefalia montevideana, con su potencialidad económica, de la que resulta un gran mercado también para el arte.

Su montaje y presentación escénica corre de cargo de escenotécnicos, luminotécnicos y utileros, amén de funciones anexas (sastrería, pinturería) o eventuales (amplificación de sonido). Su propoganda la ejerce una oficina específica por periodistas versados en este género de prensa. Su difusión, finalmente, se efectúa a través de la Radio (pronto lo será también por TV) con emisiones desde Montevideo en onda corta —CXA 4, A 6 y A 10— y en onda media por las estaciones CX 6 y CX 26, así como CX 38, que posee la planta emisora en Carmelo, Depto. de Colonia.

La Radio, sin embargo de lo que antecede y célula básica del SODRE, posee una autonomía de funciones que conforman el Departamento de Radiodifusión, con sendas direcciones, técnica y programática, y secciones especializadas en Discoteca, Radioteatro, Audiciones Orales y Audiciones Vivas.

El tercero de los estratos orgánicos del SODRE es la Secretaría

para el Interior, llamada a constituir en un futuro cercano otro departamento, por la vastedad y complejidad de sus funciones.

LOS DIVERSOS RESPECTOS DE SU DINAMICA

LAS RELACIONES CON EL EXTERIOR

Este aspecto de la actividad se ha concretado en la intensificación del intercambio artístico con naciones americanas: Bolivia, Brasil, Chile y Paraguay. Entrando, además, en el análisis de cómo ha obrado el Exterior en la funcionalidad artística del Instituto deben mencionarse: la realización del II Festival de Cine Documental y Experimental con la adhesión y participación de 41 países y un nutrido a la vez que ecléctico material que sumó 232 films presentados en 57 funciones, y los catorce espectáculos del Ballet del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile rematados por una conferencia de su maestro-coreógrafo Patricio Bunster, brindada en la intimidad de la Sala "B", en la que profanos y entendidos pudieron apreciar la teoría y práctica (ilustrada con ejemplos vivos) de los distintos movimientos que integran las danzas, que en maravilloso ajuste, ofreciese desde el palco escénico el conjunto chileno, en el que revivió el recuerdo imperecedero para nuestro público del Ballet Joost.

Las ondas oficiales tampoco ignoraron un acontecimiento artístico del Río de la Plata, trasmitiendo desde el Teatro "Colón" de Buenos Aires el estreno mundial de la ópera de Juan José Castro, "Bodas de Sangre", basada en el libro de García Lorca.

LA NOTA EXOTICA

No se ha descuidado el matiz en la programación de los espectáculos: una variedad instrumental desconocida "Ondas Martenot" y una forma exótica, venida del Oriente Lejano, dentro del viejo género operístico, "La Opera de Pekín".

OTROS SOLISTAS Y CONJUNTOS EXTRANJEROS

Una nota de subidos quilates, muy apreciada por nuestros aficionados, fue la presencia de la Orquesta de Cámara de Berlín dirigida por Hans von Benda. El ciclo de M. de Cámara se enriqueció asimismo con conjuntos y solistas extranjeros: el Quinteto de Instrumentos a Viento de Nueva York, el Conjunto del mismo carácter y el Cuarteto de la Asociación Wagneriana, de Buenos Aires, figurando entre los buenos intérpretes, el pianista Leo Schwartz y el violinista Ljerko Spiller.

LOS DIRECTORES SINFONICOS Y SOLISTAS DE LA OSSODRE

La dirección sinfónica no tuvo un carácter estable, siendo ejercida por maestros nacionales y extranjeros. Los primeros representados por D'Andrea, Protasi, Simon, Santorsola, Freire López, Borda y Le Roux, que aunque no todos uruguayos de nacionalidad, son nacionalizados legales o artísticos. Se ha señalado, con razón, que nuestro conjunto orquestal ha sido un semillero de vocaciones, y así como han surgido de su seno los más variados conjuntos instrumentales, han llegado a esgrimir su batuta ex-integrantes como Luis D'Andrea y Guido Santorsola, y actuales como Oscar Borda y su primer oboe Jean Louis Le Roux. Eric Simon y Juan Protasi son asimismo directores líricos y corales, y Bernardo Freire López, conductor estable de la Banda Municipal, ha logrado este año —acontecimiento para nuestros melómanos— presentar un homogéneo y ajustado cuerpo sinfónico, en un Festival Mozart, celebrando el bicentenario del genio de Salzburgo, que nos complacemos en destacar aquí, aun cuando trascienda la órbita del SODRE.

Entre los extranjeros figuraron los europeos Malko, Thierfelder, Martinon y Remoortel, nuestros conocidos del disco, y Baldi, a cuya forja de años debe la OSSODRE en parte eminente su madurez de hoy. Junto a ellos actuaron los latinoamericanos, el argentino Juan José Castro y el chileno Víctor Tevah, admirados en nuestro medio a justo título, y el joven director brasileño Eleazar de Carvalho que por primera vez nos visitase, y que en gesto muy plausible, como presidente de las Juventudes Musicales de Brasil, invitase a trasladarse a su patria a una delegación de la entidad similar uruguaya.

Los solistas de la OSSODRE han actuado en número de 21, sobresaliendo en cantidad y calidad los pianistas, extranjeros y nacionales, encabezados los primeros por el genial intérprete Friedrich Gulda.

Diez pianistas uruguayos, algunos disputando el cetro de la fama, otros recibiendo el agua bautismal de la Crítica, acusaron lo que se ha señalado como "alto nivel pianístico" de nuestro ambiente, que ha resonado por obra de Balzo, Tosar, Fanny Ingold, Batlle Ibáñez, Pérez Barranguet, en los centros europeos.

El violín fue jerarquizado por tres foráneos: Stern, Kogan y Lysy. Isaac Stern, una de las mayores celebridades mundiales, maravilló al público de Montevideo. A Leonid Kogan le debimos conocer, y gustar en alto grado, el Concierto de Katchaturian.

Completan esta enumeración los cellistas Zara Nelsova y Henri Honnegger, el primer viola de nuestra Sinfónica, Heltai, y su primer fagot, Haase, y la inusitada presencia del clave concertado con la orquesta en el dominio técnico y exquisita musicalidad de Stanislav Heller, de Londres.

GENEROS E INTERPRETES

Simultáneamente se ofrecieron el ciclo sinfónico y el ciclo de cámara, en pareja calidad artística. Este último en sus interesantísimas veladas de los martes, que alcanzaron al número de 23, no se alejó tampoco de la línea de programación, matizada y selecta a la vez, que informara toda la temporada de espectáculos, con arreglo a la cual intervinieron solistas y conjuntos, extranjeros y nacionales. Entre los extraños haremos mención, sin perjuicio de haberlos ya citado, del Quinteto de Vientos de N. York, el Conjunto de la misma índole "Buenos Aires", el Cuarteto de la Asociación Wagneriana porteña, los pianistas Jorge Fontenla, Alfonso Montecino y Leo Schwartz, el violinista Ljerko Spiller y los cantantes Clara Oyuela, Hilde Mattauch y Carlos Feller.

Los nacionales, Conjunto de cámara y Coro del mismo carácter del SODRE, Coro "Juan Sebastián Bach", orquestas de cuerdas "Euterpe", "Luis Sambucetti" y de la Asociación Uruguaya de Cultura Artística, dos cuartetos de arcos y uno de saxofones, un conjunto de instrumentinos y hasta un dúo de pianos, destacan las más variadas combinaciones instrumentales, a las que hay que sumar cantantes, pianistas, violinistas, flautistas, arpa, viola y fagot solistas.

El Coro del SODRE, salvo un concierto ofrecido en el Teatro de Verano de la Exposición Nacional de la Producción, ha actuado siempre junto a la OSSODRE, con singular eficiencia, si no con brillo, en espectáculos líricos, conciertos sinfónico-corales y en el ballet-oratorio "Carmina Burana", de Karl Orff, cumbre de arte mancomunado de solistas y ballet chilenos con nuestros cuerpos estables.

REPERTORIO VALIOSO

El Instituto ha editado en folleto una prolija enumeración de espectáculos, de obras, de intérpretes de la temporada de 1956 y preciso es consignar que en todos los planos resalta un equilibrio programático admirable, añadiéndose a la música de cámara y sinfónica, una temporada lírica nacional, otra balletística —nuestro elenco estable, en la iniciación, y cerrando la temporada el Ballet de Chile— Cine-Arte documental y dramático, recitales vespertinos de entresemana con eminentes solistas extranjeros y nacionales, de piano, violín, canto, danza y hasta "Ondas Martenot". Más, entre los conjuntos foráneos no señalados aún, figuraron los "Recitales Folklóricos de Indo-América", de Ariel Ramírez, y el Teatro Infantil Permanente de Porto Alegre, ciudad de la que procedió asimismo, una simpática embajadora del arte nativo brasileño, Inesita Barroso.

Sobre esa base funcional o instrumental se ofreció un repertorio valioso. En él se alternaron primeras audiciones y obras conocidas,

autores nacionales y extranjeros, clásicos y modernos, en todos los géneros.

Treinta y nueve obras de cámara interpretadas en primera audición y veintiséis sinfónicas ofrecidas en el mismo carácter, tres estrenos por el Ballet nacional, diferentes compositores uruguayos representados por Fabini, Cluzeau Mortet, Cortinas, Estrada, Tosar, Santorsola, Soriano, y los muy recientes, Serebrier, Storm y Lamarque Pons, dan la pauta del sentido del matiz y de la proporción que presidió la selección de obras y autores.

Ciento treinta y dos obras constituyeron el repertorio del Coro de Cámara del Instituto, de lucido desempeño aquí y fuera del país, considerándose trascendentes sus recitales ofrecidos en las principales capitales de la costa oceánica brasileña.

LA LIRICA — EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE

Renglón aparte merecen ,no tanto por diferenciación cualitativa cuanto por ausencia de aglutinantes, las referencias a dos rubros muy importantes, sin desmerecer los demás, según esa premisa mayor de equilibrio programático que ha inspirado estos comentarios: la ópera y el cine.

Los quince días finales de setiembre fueron ocupados en la programación del Estudio Auditorio, por una breve temporada nacional de ópera italiana, que abarcó tres títulos: primero, un discreto "Elixir de amor", y luego, una excelente "Bohemia", dechado de interpretación mesurada y refinada musicalidad en los cuatro personajes masculinos, y una Mimí vestida con todos sus encantadores atributos por Virginia Castro, cuya ductilidad nos llevó en lenta progresión al desenlace dramático del personaje.

Unos días más y quitamos de nuestras retinas el decorado dieciochesco de la ópera romántica italiana, para adentrarnos en un drama musical de asunto moderno: "El Cónsul", de Menotti. La visación de un pasaporte, la ambientación burocrática de un consulado y hasta el repiqueteo arrítmico de una máquina dactilográfica o el timbre del teléfono sonando sobre la caída de telón del último acto, sorprendió, por contraste, a nuestro hábito a sentir y ver el tema del amor jugado en los primeros planos de la lírica tradicional. El público y la crítica aplaudieron la memorable Magda Sorel de la soprano argentina Sofía Bandin.

El Uruguay, centro de grandes festivales cinematográficos, concitó por segunda vez la atención mundial, pero este año con una magna concurrencia de 41 países, que nos situó ante un verdadero concilio ecuménico del arte documental, uno de cuyos pioneros, Jhon Grierson, en juicio transcripto en estas mismas páginas, lo defiende del film de ficción, afirmando que "en el cine caben además de la narración

filmada, el poema, el ensayo, el texto pedagógico, el documento científico y también el periodismo y la publicidad", campos estos ampliamente expuestos en el Festival del SODRE, a través de 232 films.

ACTIVIDAD ARTISTICA SUPRAORDINADA

El SODRE actúa no sólo "con", sino "sobre" o "en" instituciones, impulsado por una fuerza centrífuga, para llevar el arte a otros lugares distintos de aquel en que reside el centro nuclear de su obra, el Teatro Auditorio. Haremos un cuadro demostrativo para ilustrar este aspecto de la actividad del Organismo, dejando fuera de él lo obrado en el Interior, que merecerá capítulo aparte.

Escuelas, liceos y facultades, e instituciones diversas (clubes, bibliotecas, etc.), se han servido de esta política cultural, que ha alcanzado al cine y a la música de cámara, servida esta última por el Coro y el Conjunto de cuerdas. En cuanto al Cine, la curva estadigráfica se eleva a cifras muy importantes: 575 funciones en escuelas; 576, en liceos; 112, en facultades; y 228, en instituciones diversas.

ACTIVIDAD COORDINADA

Su máximo exponente lo constituyó "Sueño de una noche de verano", de Shakespeare y la música de Mendelssohn, puesta en escena del SODRE, con la Comedia Nacional, cantantes solistas, orquesta sinfónica, coro y ballet, que fue también el espectáculo mayor de la temporada estival, ofrecido en el pintoresco teatro al aire libre del Parque Rivera, donde alcanzó trece representaciones, con gran éxito de público y de crítica.

PRESENCIA DEL SODRE EN ANIVERSARIOS AJENOS

El 25 de agosto, fecha cumbre en el calendario histórico de la patria uruguaya, su Declaratoria de Independencia, el Teatro "Solís" celebró su primer centenario. El SODRE, adhiriendo a tan fausto aniversario, presentó en la sala cumpleañera, "Ernani", de Verdi, es decir, la ópera que justamente un siglo atrás se llevara a escena allí, en la función inaugural de nuestro primer coliseo.

UN ANIVERSARIO PROPIO

En otra efemérides patria, 19 de Junio, que conmemora el nacimiento del Prócer Artigas, se realizó en el Estudio Auditorio un concierto sinfónico de homenaje a la OSSODRE, el cuerpo estable del Instituto que cumplía sus Bodas de Plata. En su cuarto de siglo de existencia, la Crítica la ha situado entre las primeras orquestas de América del Sur: he aquí la relevancia de este aniversario.

FORTALECIMIENTO DE LA DINAMICA INTERNA

Tres manifestaciones se han conjugado en una acción centrípeta: una biblioteca especializada con oficina de canje y publicaciones, asesoramiento técnico en TV y un plan de audiciones radiales.

En cumplimiento de la primera finalidad, preciso fue unificar y catalogar aportes de libros procedentes de distintas secciones, que los poseían para su uso particular, para ponerlos al servicio de todo el personal administrativo y Cuerpos Estables. A su organización se han agregado elementos activos como la publicación de una sección bibliográfica en esta Revista "Sodre", que se edita muy acerca de esa oficina bibliotécnica.

El SODRE se ha movilizado también dentro de sí mismo, para que la emisión de imágenes fuera pronto una perfecta y trascendente realidad, en el marco desinteresado de su acción cultural. Para ello contrató al técnico de la UNESCO, Ing.º De Vries. El otro género de su emisión, el radial, no sujeto como el anterior a creación, sino a evolución, ha sido vitalizado por la puesta en práctica del plan Vidart, cuya virtud principal consiste en que su hacer está basado en seguros presupuestos deontológicos, en materia de radiodifusión, sin olvidar, por el delineamiento de sus contornos, el "no deber ser", a cuyo último respecto nada será más ilustrativo que transcribir un párrafo de William Haley (Director General de la B. B. C.): "La radiodifusión no constituye en sí misma un fin; la radiodifusión tan sólo creará una nación propensa a la música si logra inspirar a la gente a ejecutarla en una u otra forma o a acudir en masa a los salones de concierto. Su mayor contribución a la cultura sería, por ejemplo, la de determinar que se multiplicaran los teatros; si la radio no puede proporcionar a la literatura mayor número de lectores, entonces habrá fallado en lo que es su verdadero propósito..." Sintetizando tan autorizada opinión, diríamos que nada de sucedáneos sino fermentos intelectuales, nunca suplir la lectura o la ejecución musical, sino sugerirlas, puesto que —remate de aquel juicio— "el propósito de la radiodifusión debe ser el hacer que la gente sea activa y no pasiva, tanto en los campos del entretenimiento como en los asuntos públicos".

ACTIVIDAD RADIOTELEFONICA

Si el espectáculo visual estuvo ampliamente compensado (matices, valores, etc.), el espectáculo auditivo gozó también de esa nota adjetiva de equilibrio, aquí, entre la Música y la Palabra. Dentro de la primera, entre la grabación y la audición viva; dentro de la segunda, entre el entretenimiento y la instrucción, entre la información y la educación, con técnicas de disertación, radioteatralización, etc.

El contenido del programa musical reflejó ese equilibrio en gé-

neros, estilos, obras, y al contrario de una categorización muy estricta en Discoteca, lo fue muy amplia en la audición viva, donde se establecieron categorías en un plano ya didáctico, ya meramente expresivo. Se han divulgado así, el análisis del lied y su órgano poético, el Festival Casals, de San Juan de Puerto Rico, el estudio de la guitarra española a través de las edades o de obras fundamentales de la Literatura musical, las transformaciones de la música docta en sus contactos con el alma popular o la influencia del Carnaval en la música culta, y hasta la presencia simbólica del agua o animales en la música; aspectos de la música flamenca o del medioevo. En otro plano, se han radiodifundido expresiones de la música de Italia, Francia, España, Uruguay, Brasil e Inglaterra, la música americana, la época moderna, Solistas, Conjuntos Vocales e Instrumentales, Autores e Intérpretes Famosos, o intérpretes uruguayos, y la música popular o folklórica.

Todos los precedentemente descriptos han sido temas de audiciones cíclicas, que se han complementado con audiciones especiales, movidas por un interés concreto, como conmemoraciones (centenario del Teatro "Solís"), hechos de trascendencia universal, así el Concurso "Reina Elizabeth de Bélgica"; "in memoriam" de los Mtros. Kleiber y Ramin; sendos homenajes a los compositores Fabini y Bartok; obras que requieren de un introito o de un análisis, por su novedad, casos del "Llanto por la muerte de Ignacio Santos Mejía", de Ohana, "Novella", ópera de César Brero, "Tracia", del búlgaro Stainov y la obra de Charles Ives; o por su relevancia: "La vida de María", canciones de Rilke orquestadas por el genio contrapuntístico de Hindemith.

Además de estos programas "elaborados" o producidos por especialistas de la talla de un Balzo, un Tosar o Soriano, han habido programas "difundidos" por el Instituto y originados en Enseñanza Secundaria (trasunto de la Cátedra de Cultura Musical), Juventudes Musicales y Asociación de Estudiantes de Música, o bien se trate de audiciones públicas propias (conciertos y recitales del Estudio Auditorio) o asimiladas a este carácter, por el principio de coordinación ya estudiado, como los programas ofrecidos por la Banda y Orquesta Municipales.

PALABRAS. — Nada mejor, en el inicio de este subtítulo, fuera decir, que ciertas "palabras" radiodifundidas hallaron eco en palabras parlamentarias. Al término del Ciclo Griego (25 audiciones de arte, de literatura, de historia, integradas de música incidental y obras del teatro clásico radiopreparadas) el Dr. Barrios Amorim, elogiaba, desde su escaño senaturial, la idea de esparcir por el éter tan bella simiente de intelectualidad y de belleza. Al ciclo de referencia, siguió el de Culturas Americanas, progresando hacia el conocimiento de la cultura nacional a través del Occidente y la América autóctona.

Instituciones públicas y privadas tienen en el SODRE una tri-

buna desinteresada y libre para manifestarse. También las ondas oficiales van a buscar la nota cultural allí donde ella es promovida, bien por una ceremonia de colación de grados o por refinados torneos oratorios de la Academia Nacional de Letras; por la inauguración de una muestra pictórica o las representaciones de siete teatros independientes. Los bicentenarios de dos ciudades capitales del Interior (Salto y Paysandú) congresos corales, y hasta el Itinerario del Exodo del Pueblo Oriental, revivido luego de 145 años de historia, por un esforzado escuadrón de caballería civil, y tantos otros asuntos públicos, merecieron la atención del SODRE, algunos tan importantes y señalados por la confraternidad americana, como las visitas del Presidente del Brasil, Dr. Kubitschec, y del Presidente y Vice, argentinos, Gral. Aramburu y contralmirante Rojas.

Radioteatro. — Dentro de la producción de programas, goza de autonomía el Servicio de Radioteatro, a cuyo frente figura un director general, cargo que es concursado (eficiencia) y contratado a término (responsabilidad). Si se tiene en cuenta que hay directores secundarios, responsables de las "puestas en el aire", con actores estables y "bolos", sonidista, operador, encargado de grabación, inspector del elenco y copista, aquel funcionario no tendría justificación evidente, pero adentrándonos en el estudio de la cosa radioteatral oficial, ese juicio apriorístico es ampliamente superado. En efecto: a la tarea directriz "strictu sensu" (oficio y arte) se subordina la tarea de directores de programas, que han libretado o adaptado la obra que dirigen; le antecede un plan de trabajo, con selección de autores y obras, y le sucede la consulta a las últimas publicaciones de o sobre teatro, aspecto este al que ha estado ligado la presentación del éxito mundial de público y de crítica, ofreciendo primicias hasta ese momento no representadas en el país ("Manos de Eurídice", "Anastasia", "Corona de Sombras", "El amor de los cuatro coroneles").

El elemento que distingue este Radioteatro es, precisamente, la planificación, tarea intelectual que dimana de la dirección general, cuyo titular ha esbozado diez series para optar a su cargo. La vastedad del plan, dividida por factores de tiempo y espacio, sólo permitió el desarrollo de tres —descriptos más abajo— y la preparación de dos, cuyos enunciados responden a la "Colaboración con la Enseñanza" y "Uruguayos Contemporáneos", sin descuidar algún aporte al Museo de la Palabra.

Un plan supone un ordenamiento, y sin embargo de que el ordenar y el crear sean diferentes, pero a igual título, direcciones del pensar, ha habido una savia que lo ha vivificado de contenido original. En hallando un destinatario, el adolescente, el oyente medio o el hombre de cultura adulta, se le indicó cómo el teatro interpreta la cultura de su época (o la determinación en ella de culturas pasadas, a través de la recreación escénica) sacando jugoso partido del medio

expresivo radial, árido (la imaginación sucedáneo de los ojos) en la medida que extenso.

Yendo a la otra esfera valorativa, la del objeto, un espíritu guía el plan, "la revisión de estilos teatrales y corrientes de pensamiento fundamentales", lo que explicaría, por ejemplo, la alternancia de Betti y Giovaninetti con Shaw.

En el "Teatro Contemporáneo", uno de los ciclos, dentro de su variedad (14 nacionalidades repartidas en 26 títulos) entraron dosificadas sus piezas básicas, de Pirandello, Shaw, Ibsen, O'Neill, agregándose a esta universalidad de autores, una universalidad de géneros, comunes al "Radioteatro en Secuencias" o "Radioteatro para Jóvenes", adaptándose novelas, biografías, y haciéndose una muy importante revisión del cuento universal, desde el siglo IV antes de Cristo, hasta el ayer mismo de esta reseña.

Fuera de la órbita planificada, como que ha tenido un carácter funcional, figura un cuarto conjunto, el de Programas Especiales, que lo fueron, ya por su contenido (Ciclo Griego) ya por su forma (crónica novelada de la centuria del Teatro "Solís").

"El SODRE hacia 1956", en Radioteatro, significa una rolloteca con 118 obras, que inaugurando un Servicio de Transcripciones, podrían servir, en lo pertinente, para intercambio entre lo nacional y el aporte cultural extranjero.

PROYECCION DEL SODRE EN EL INTERIOR

La población del Uruguay se divide por mitades; una concentrada en el pequeño departamento de su capital, y la otra disgregada en los dieciocho restantes. Para hacer frente a esta realidad se creó en el SODRE, en 1948, la Secretaría para el Interior, para una política cultural paralela a aquel esquema de nuestra geografía humana.

El SODRE, organismo nacional, debía desconcentrar los bienes artísticos sometidos a su custodia, arraigándolos en el Interior sin erradicarlos por ello de Montevideo.

En la programación cumplida en 1956, distinguiremos cuatro sectores: Música, Ballet, Cine y Poesía y Musicología.

En el campo musical, se ha cumplido con sus enunciados básicos de Cámara, Sinfonía y Polifonía, Opera y Folklore.

La música de cámara ha sido realizada por Conjuntos y Solistas, en que, a la diversidad de éstos correspondió la variedad instrumental de aquéllos.

Tres sumaron los conciertos sinfónicos ofrecidos por la OSSODRE, dos de ellos en celebración de magnos acontecimientos, los bicentenarios de Salto y Paysandú, y el restante en San Carlos, en el día de mitad de diciembre, siguiente al Festival de los Coros del Este en Portezuelo, donde interviniera la orquesta para realizar una parte

sinfónico-coral del programa. Otra actuación conjunta de esta índole había cumplido ya el conjunto sinfónico oficial, en el Festival de los Coros del Centro, en Florida, a principios del año.

La actividad polifónica está conectada, como implícitamente acabamos de verlo, con la obra del SODRE, por lo que daremos aquí detalles de tal fenómeno cultural, el más significativo en la vida musical del Interior.

La constitución de orfeones (en un proceso activo que lleva algo más de un lustro) diseminados a lo largo y a lo ancho de todo el territorio nacional, extrae su enorme trascendencia cultural de la participación activa de grandes masas de población en la realización musical. El Prof. Lauro Ayesterán precisa a este respecto que: "El movimiento coral del interior aspira —entre otros beneficios artísticos y sociales— a la participación de una gran masa de pueblo en el hecho de la recreación estética".

Pero es, además, una experiencia sociológica, porque se esfuerzan en su desarrollo instituciones públicas y privadas, por su sentido democrático —los orfeonistas provienen de distintas capas sociales, actuando en un plano de igualdad— y porque la actividad coral adquiere resonancia en un medio social muy amplio, superior a la de cualquier otro espectáculo de índole cultural, según conceptos oportunamente expuestos, a los que habría que añadir esa determinación socio-cultural, que emerge, finalmente, del juicio antes descripto de Ayestarán: "El nivel de nuestra cultura está determinado por lo que producimos; y producir un mayor número de intérpretes es levantar ese nivel a la altura a la que han llegado los pueblos más avanzados en el concierto mundial".

Las distintas asociaciones corales del Interior, se agrupan en tres federaciones regionales: Litoral, Este y Centro, habiendo ofrecido más de doscientos conciertos, y actuando federadas en diez festivales.

En cuanto a la colaboración del SODRE, que siente como suya la causa coral, se expresa pecuniariamente y "en el trabajo de sus técnicos de maquinaria, vestuario, iluminación, ampliación, etc.; la gestión de su Secretaría para el Interior, que interviene en todos los aspectos de organización, y la actuación de sus Cuerpos Estables".

A falta del gran espectáculo operístico, se inició un ciclo de "Difusión de la Lírica Universal", en los que la escenografía o el desarrollo argumental son dados por la palabra del conferenciante, que sirve así de enlace a las principales arias de la ópera, cantadas por solistas con piano acompañante. Dos títulos fueron expuestos, "Rigoletto" y "Marina", por el erudito musicólogo, nuestro citado Prof. Ayesterán.

El folklore estuvo representado por una forma musical pura a través del Quinteto de guitarras "Olga Pierri", y por otra, coreográfico-musical, a cargo del Conjunto Irigaray, a cuyo variado instrumental

"indo-europeo", piano, guitarras, charango, quema y bombo, se unen cantos y bailes de la América autóctona.

Ballet. — Es este un género muy gustado por el público de tierra adentro, ofrecido preferentemente en el marco de las temporadas estivales, en teatros al aire libre, cuya proliferación es otra nota señalada del Interior. No sólo el Este, con sus estaciones de verano, que son en gran parte un desgaje social de la Capital, si que también el Litoral y las ciudades fronterizas o mediterráneas, participan de este fenómeno tan beneficioso para la cultura pública.

El elenco coreográfico oficial ofreció un total de diez funciones, en las cuales —por norma común a todos los actos— personal idóneo del Instituto tiene el cuidado técnico de luces, escenas, amplificación de sonido, y demás detalles inherentes a la presentación del espectáculo, a los que no es ajena la edición de programas ilustrados.

Cine. — 471 funciones dicen de la importancia acordada, en el Plan de Difusión Cultural para el Interior, a la proyección cinematográfica.

Se agrupan en dos secciones: Cine-Arte y II Festival de Cine Documental y Experimental. En la primera ha habido cuatro campos, determinados unos por el sujeto (escolares o liceales) o por el objeto: mostrar "Las grandes etapas de la Historia del Cine", o informado por su mero carácter artístico.

El ciclo para escolares comprendió catores programas, orientados hacia la educación por el entretenimiento. El ciclo para liceales se elaboró según las categorías impresas al programa capitalino: Geografía y Etnografía, Historia del Arte, El Cine y la Ciencia, y Literatura. Los otros dos ciclos deben explicarse en función de sus destinatarios: Cine-Clubes, para el primer caso, e instituciones culturales de índole varia, como el programa mismo.

A 20 ciudades, en 173 funciones, se extendieron los beneficios de arte redituados por el magno certamen internacional de Cine Documental y Experimental, al que ya se ha hecho referencia.

Cierran esta sinopsis los actos que agrupados bajo el título de "Poesía y Musicología", han tenido por sujetos a conferenciantes (temas literarios, teatrales y musicales) y recitantes, configurando una singularidad de esta Programación.

EN FIN

Una sinergia funcional acabada es la síntesis actual del organismo. Sus distintas partes actúan como un todo armónico. Las cumbres del sistema son una supra-estructura política, su Comisión Directiva; un vértice administrativo, la Gerencia General, y sendas direcciones

para regir lo técnico-radial, las programaciones radiofónicas y la faz artístico-musical. Las dos últimas se proveen por contrato: el Instituto ha creído del caso, en pugna con la alta dosis de previsión social que asegura al empleado público la tenencia de su posición burocrática punto menos que de por vida, arrendar inteligencias y no servicios.

Su órgano político, un colegio honorario de cinco personas, elegido indirectamente cada gobierno, o sean ejercicios de cuatro años, se mueve según un estatuto jurídico, que los teóricos sutilmente designan ente "desconcentrado", porque aunque penetrado del carácter autonómico de los Institutos de Derecho Público así calificados, requiere constitucionalmente de algunos géneros de autorizaciones del Poder Ejecutivo, a través de su Ministerio de Instrucción Pública.

Bien que soslayando la divergencia de orden jurídico entre quienes defienden el carácter desconcentrado o descentralizado del Ente de la Música, que escapa a esta visión general que hemos querido dar sobre el pretexto de un año de vida, sentaremos una tesis que cae —ella sí— dentro de la órbita de este análisis: la concordancia entre la complejidad funcional del SODRE y el grado creciente de autonomía que le va otorgando el proceso normativo que se gesta en torno a su evolución institucional.

En otros términos se ha ampliado progresivamente la zona de autodeterminación administrativa respecto del servicio que cumple y ese progreso es fruto de su crecimiento, al que el legislador no ha permanecido indiferente. Desde su Ley de Creación del 18 de diciembre de 1929, hasta las últimas normas modificativas de disposiciones anteriores (Ley 11.923 del 27 de marzo de 1953) pasando por aquella "autonomía técnica" que acuerda la Ley 9638 de 30 de diciembre de 1936 que modificó y amplió la ley de creación, y con la que, no nos sustraemos a declararlo, la cátedra conceptúa que el SODRE ya salió armado caballero contra los impugnadores de su *descentralización*, y por la ley de fecha 11 de octubre de 1950, de feliz memoria, que arbitró nuevos recursos para nuestro Instituto cuyo contenido confirma la calidad que hemos subrayado.

Pero cualquiera sea el régimen al que esté asimilado el desenvolvimiento de un órgano público, hay una autonomía subyacente, la de la inteligencia de sus dirigentes o gobernantes, y ha habido en la actual Directiva, una autonomía del talento que ha hecho incontestables sus Planes y su ejecución. Aparte sus decisiones o resoluciones, que son manifestaciones de voluntad orgánicas, sus miembros reciben por separado la facultad de entender ya en la materia sinfónica, ya en la coreográfica, coral, radial y financiera.

Además, a título expreso, uno de sus integrantes se ocupa de las relaciones con el Exterior, actividad que en la presente edición el lector ve reflejada en la crónica de un magnífico Festival Latinoamericano de Música.

1956 revela que el SODRE ha funcionado en el equilibrio pleno de todas sus piezas, ascendiendo en la escala de los valores estéticos que provee, para ratificar nuestras palabras liminares, de que no sólo ha vivido un año más de su existencia fecunda, sino que ha adquirido su obra una más amplia dimensión proyectada hacia el porvenir.

Juan Carlos Florit.

FALLO DEL JURADO EN EL CONCURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE CAMARA CONVOCADO POR EL SODRE CON MOTIVO DEL FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MUSICA

La Comisión Directiva del SODRE, por recomendación del Jurado integrado por los señores Carlos Chavez (México), Alberto Ginastera (Argentina), Domingo Santa Cruz (Chile), M. Camargo Guarnieri (Brasil) y Lauro Ayestarán (Uruguay), otorgó los siguientes premios:

OBRAS DE CAMARA: Primer Premio "Eduardo Fabini" al *Divertimento para quinteto de vientos*, seudónimo "Idomeneo", perteneciente a HECTOR TOSAR (Uruguay). — Segundo Premio "Alfonso Brocqua" al *Cuarteto para saxofones*, seudónimo "Séptima" perteneciente a Jacobo Fischer (Argentina).

OBRAS DE CANTO: Primer Premio "Luis Sambucetti": DESIERTO. — Segundo Premio "César Cortinas" a *Nocturnos para soprano y piano*, seudónimo "Tuba" perteneciente a Carlos Tuxen-Bang (Argentina).

Estas obras fueron ejecutadas en el último recital del Festival Latinoamericano de Música, oportunidad en la cual se entregaron los premios a los triunfadores, haciendo uso de la palabra en nombre del SODRE, el señor JUAN ILARIA, Director-Encargado de las Relaciones con el Exterior.

PROGRAMA DESARROLLADO HASTA FINES DEL MES DE JULIO EN EL ESTUDIO AUDITORIO

TEMPORADA 1957

CONCIERTOS SINFONICOS DE ABONO

Directores:

Jean Martinon (3), Antal Dorati (2), Víctor Tevah (2), Lamberto Baldi (2), Paul Klecki (2).

TOTAL: 11 Conciertos

CONCIERTOS SINFONICOS EXTRAORDINARIOS

Directores:

Carlos Estrada (1), Jean Louis Le Roux (3), Antal Dorati (1), Paul Klecki (1), Juan Protasi (2), Domingo Dente (1).

TOTAL: 9 Conciertos
TOTAL: 20 Conciertos Sinfónicos.

SOLISTAS QUE ACTUARON CON LA ORQUESTA SINFONICA EN CONCIERTOS DE ABONO

Narciso Yepes	(guitarrista)	Mercedes Olivera	(clavecinista)
Gerard Souzay	(barítono)	Nicanor Zabaleta	(arpista)
Eugenio Istomin	(pianista)	Rudolph Firkusny	(pianista)
Herminia Raccagni	(pianista)	María Vischnia	(violinista)

SOLISTAS QUE ACTUARON CON LA ORQUESTA SINFONICA EN CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Horacio Iraola	(pianista)	Lyda Indart	(pianista)
Socorrita Villegas	(soprano)	Elisa Etchepare	(pianista)
Walter Mendeguía	(barítono)	Jean Louis Le Roux	(oboísta)
Ercilia Quiroga	(mezzo-soprano)	Ana María Heguy	(pianista)

TOTAL DE SOLISTAS CON LA ORQUESTA: 16

RECITALES DE ABONO

Jacques Klein	(pianista)
Gorini - Lorenzi	(duo de pianos)
Gerard Souzay	(barítono)
Quinteto Chigiano	(piano y cuerdas)
Andrés Segovia	(guitarrista)
Cuarteto Paganini	(cuarteto de cuerdas)
Bronislav Gimpel	(violinista)

RECITALES FUERA DE ABONO

Narciso Yepes	(guitarrista) (2 recitales).
Cuarteto Paganini	(Cuarteto de Cuerdas)

TOTAL: 10 recitales — 7 de abono y 3 fuera de abono

TEMPORADA DE OPERA ALEMANA

"El caballero de la rosa" de Ricardo Strauss (2 veces).
"El buque fantasma" de Ricardo Wagner (2 veces).
"Fidelio" de Beethoven (2 veces).

Director: Alejandro Krannhals

TOTAL: 3 óperas — 6 representaciones

CONCIERTOS DE MUSICA DE CAMARA
(En la Sala Verdi y 1 en el Sodre)

1º Pianista Fanny Ingold y Conjunto de Cámara del Sodre.

2º Coro de madrigalistas de la Sociedad de Cámara de Buenos Aires.
Director: Pedro Valenti Costa.

3º Oboísta Jean Louis Le Roux acompañado por el pianista Héctor Tosar y Conjunto instrumental "Montevideo".

4º Coro polifónico de Córdoba — Director: César Ferreyra.

5º Coro Polifónico de Córdoba (con acompañamiento instrumental). Director: César Ferreyra.

6º Pianista Dinorah arsi y Cuarteto "Erich Kleiber".

7º Conjunto instrumental "Gabrieli" y Conjunto de Música de Cámara del Sodre.

8º Cuarteto Americano de Saxofones.

9º Soprano Raquel Adonaylo y Conjunto de Música de Cámara del Sodre.

CONCIERTOS Y ESPECTACULOS A REALIZARSE

CONCIERTOS SINFONICOS

Aram Khachaturian (3), Paul Klecki (2), Carlos Chávez (2), Carlos Estrada (1), Oscar Borda (1), Otros directores nacionales (a fijar).

SOLISTAS QUE ACTUARAN CON LA SINFONICA

Adolfo Odnopossof	(Violoncello)
Arnaldo Estrela	(pianista)
Nibya Mariño	(pianista)
Miguel Pritsch	(violinista)
Hugo Balzo	(pianista)
Adhemar Schenone	(pianista)
Delia Staricco	(Contralto)
Virginia Castro	(soprano)

RECITALES DE ABONO

María Tipo	(pianista)
Jennie Tourel	(mezzosoprano)

OPERA DE CAMARA DE MILAN

3 Espectáculos

1º	**Mozart:**	"La Finta semplice"
2º	**Donizetti:**	"Rita"
	Cherubini:	"La hostería portuguesa"
3º	**Cimarosa:**	"Il Maestro di cappella"
	Rossini:	"Il signor Bruschino"

2 Conciertos de la Orquesta Nacional de Buenos Aires (Director: Juan José Castro) con intervención de la soprano Raquel Adonaylo y el Coro del Sodre.



m ú s i c a

HUGO MARTINEZ TROBO

Don Quijote en la Música

INTRODUCCION

A pesar de la infinidad de matices con que se proyecta en la historia de la cultura, la figura simbólica de don Quijote, no se ha atendido lo suficiente un aspecto fundamental de apreciación en la obra cervantina. Nos referimos al musical, que nos ofrece el punto de partida de la obra (1), tema y ambientación de capítulos (casos del romance), interesantes elementos de crítica que abren un vasto terreno de estudio sobre la filarmonía de Cervantes, arcaicos instrumentos antepasados de los contemporáneos, canciones, villancicos, endechas y estrambotes, fuentes para la investigación de los siglos XVI y XVII, además de danzas y bailes de época, factores de viva elocuencia que afirmarán la autenticidad de las remotas costumbres hispanas. El sonido entubado de un cuerno, dirá a don Quijote de la proximidad de un "castillo", así como los atabales y trompetas sonando entre los montes, le harán empuñar su lanza presintiendo guerra. Los pastores enamorados tañerán su rabel con dulzura para elevar encendidos versos; las chirimías anunciarán el alborozo de unas fiestas nupciales; suaves arpas, sostendrán el canto de doncellas, y el "confuso son de diversos instrumentos", nos hablará de regocijo y diversión, así como no faltarán alegres danzas "al son de una gaita

---

(1) Nos da base para esta afirmación, la investigación llevada a cabo por R. Menéndez Pidal, autoridad reconocida en el punto.

zamorana". Flautas, laúdes y arpas, tamboriles, salterios, albogues, panderos y sonajas, harán escuchar sus voces en el camino de nuestro caballero andante, como verdaderos personajes encantados de la novela.

Pero lo que admira, es observar la sabiduría con que Cervantes ha utilizado estos elementos. En ningún capítulo o escena, lo musical nos dará la impresión de complemento, sino que surgirá espontáneamente formando parte del tema, o como consecuencia lógica del mismo. Hay veces en que la parte de mayor sustancia está dicha cantando, de lo que se desprende el lugar importante que da Cervantes a la música, vehículo, no pocas veces, del propio pensamiento de los personajes. "Pero escucha —dice don Quijote— que, a lo que parece, templando está un laúd o vihuela, y según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para cantar algo. A buena fe que es así —respondió Sancho— y que debe de ser caballero enamorado. No hay ninguno de los andantes que no lo sea —dijo don Quijote— y escuchémosle, que por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos, si es que canta, que de la abundancia del corazón, habla la lengua" (Parte 2, Cap. XII).

¿Imaginaríamos un "retablo", sin el hilo conductor de aquél muchacho en su canto llano, y sin el preludio de atabales y trompetas que nos internan en la historia legendaria de don Gayferos?

Desde la primera salida de don Quijote, cuando echa a andar sobre rocinante por el campo de Montiel, el pensamiento musical apunta en aquellas hermosas palabras, de un barroquismo deliberado, a semejanza del antiguo lenguaje caballeresco: "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas, habían saludado con dulce y melíflua armonía, la venida de la rosada aurora... (Parte 1, cap. 11).

Intentemos estudiar ahora, por grados de importancia, los elementos musicales en la obra de Cervantes.

EL ROMANCE

CANCIONES Y DANZAS

Recién a principios del siglo XVI, comienzan a registrarse en algunos pliegos sueltos, los romances, que venían trasmitiéndose de generación en generación por tradición oral. Se trata de "poemas épico-líricos breves, que se cantan al son de un instrumento, sea en

las danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente, o para el trabajo en común". (2)

Según la opinión de eminentes críticos españoles, el romance es hijo directo de la epopeya medieval. Los extensos cantares de gesta, difundidos por los juglares, se irán desintegrando poco a poco en la memoria del pueblo, el que recordará sólo algunos fragmentos, y así los entonará dando lugar al nacimiento del romance, expresión que es menospreciada por las clases cultas de la Edad Media, pero que ascenderá a ellas a mitad del siglo XV. Romances como los de Tristán y Conde Claros, serán cantados por las Infantas de la Reina Católica y no habrá persona culta que no los conozca y aprecie.

El Cancionero de Palacio, ofrece un buen número de ellos, junto a Villancicos y Canciones, constituyendo una de las fuentes vivas de mayor importancia para el estudio musical de ese período.

Pero lo que nos interesa destacar, es la participación de la música en el romance. Veamos lo que nos dicen de ello, quienes han ahondado en su estudio. "El romance viejo, el tradicional, era y es poesía esencialmente unida a una melodía, poesía cantada; el romance nuevo nació también musical..." (3) "...el vehículo más antiguo y tradicional de la propagación del romance es la música y lo que es más todavía, que ésta pertenece a la misma esencia del romance tradicional".

"La inseparabilidad de la música respecto al romance, traía su origen de los antiguos cantares de gesta". (4)

Procuraremos ahora, dar una idea de la música del romance en su forma primitiva, tal como lo cantaba el pueblo en toda España.

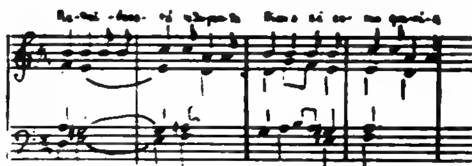
Los ejemplos más lejanos, muestran una línea arcaica, a manera de recitado, con puntos de descanso, donde se ensayaban algunos giros ornamentales, que nos hacen pensar en las primitivas manifestaciones religiosas. Ello tiene su explicación en que la canción de gesta, ascendiente del romance, procede de la letanía. (El canto del trujamán en "El Retablo" de De Falla puede darnos una idea aproximada). Por otra parte, conviene anotar que la música española del siglo XV, tenía una rica fuente de inspiración en la melodía gregoriana. Los ejemplos más puros, los podemos hallar en Salinas, el célebre músico y humanista ciego, a quien inmortalizara Fray Luis:

"El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas ,cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada..."
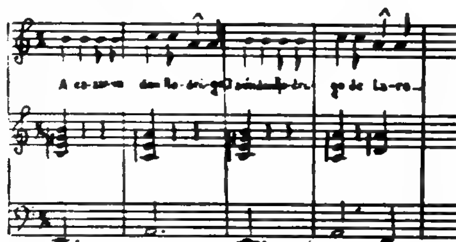
---

(2) Menéndez Pidal. — "Flor Nueva de Romances Viejos".
(3) Menéndez Pidal. — "De Primitiva Lírica y Antigua Epica Española".
(4) Miguel Querol. — "La Música en las Obras de Cervantes".

Pedrell asegura, estudiando su música, que había dos formas de entonar esas primitivas manifestaciones: recitando sobre dos o tres notas, o tratando de recordar alguna tonada anónima. En el libro de Salinas "De Música Libri Septem", encontramos un ejemplo en compás ternario, de la recitación vulgar: "Retraída está la Infanta...."



Salinas presenta además un romance viejo reconstituído, a título de constitución harmónico-melódica con un acompañamiento imaginario, vulgar a la guitarra popular.



Desgraciadamente, España no ha conservado colecciones de cantos populares escritos, por lo cual debemos remitirnos a las fuentes vivas existentes, como el Cancionero de Palacio, donde se hallan melodías tomadas del pueblo, arregladas y armonizadas. Debemos agregar que la melodía popular del romance era silábica. Tenía un período de 32 notas, que correspondían a igual número de sílabas de la estrofa. Miguel Querol, en su importante estudio (5) opina que "esta estructura tiene su origen evidente en los himnos ambrosianos, cuyas estrofas de cuatro versos octosílabos, se cantaban con canto monosilábico". También existen romances de 8 notas, repitiéndose las mismas en todos los versos.

Vistas estas ideas generales sobre el romance, vayamos a estudiar su influencia en el Quijote.

Menéndez Pidal, afirma que el romance está en los cimientos del Quijote más que las novelas de caballerías, fundamentando su aserto, en el estudio de un anónimo "Entremés de los Romances" aparecido alrededor del año 1591 y en el cual, el personaje de dicha obra tiene muchos puntos de contacto con el caballero cervantino. A esto atribuye

---

(5) Miguel Querol. — "La Música en las Obras de Cervantes".
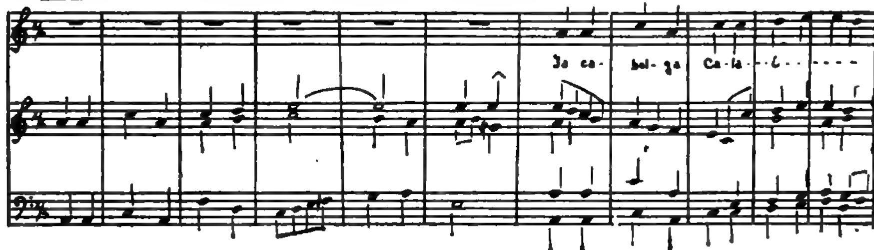
el autorizado crítico, una poderosa sugestión que se advierte en los primeros capítulos de la obra.
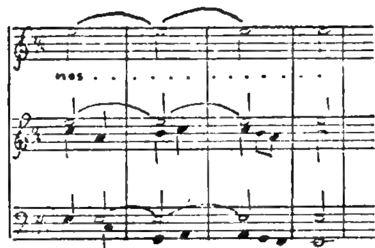
Veamos ahora el romance, en las formas que participa en la novela: en función musical, literaria, brindando el tema a desarrollar y como elemento del idioma.

En función musical, son numerosos los ejemplos que podríamos señalar. Estando en una de sus pláticas, don Quijote y Sancho en el capítulo IX de la segunda parte, vieron venir a un labrador "cantando aquél romance que dice:

"Mala la hubisteis, franceses
En esa de Roncevalles".

Estos versos pertenecen al romance del "Conde Guarinos, Almirante de la Mar" (6). En el mismo capítulo leemos: "Así pudiera cantar el romance de Calaínos..." dicho por Sancho a su amo. Este romance figura con el título "Ya Cabalga Calaínos" y lo ha recogido Valderrábano (1547) poniéndole acompañamiento de vihuela (7).
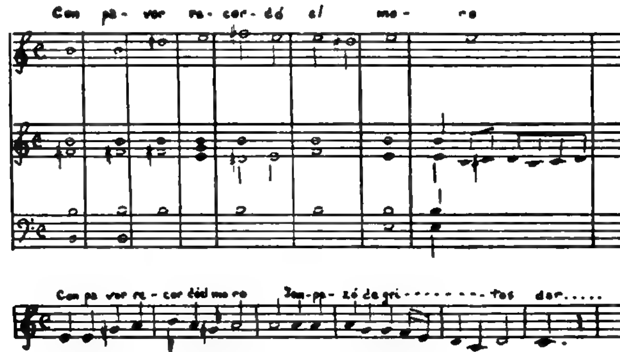




También en el capítulo XXXIV, que Sancho dice a don Quijote: "...yo me acuerdo de haber oído cantar un romance antiguo que dice: "De los osos seas comido, como Favila el nombrado..." aludiendo a otro romance popular.

Entre los citados literariamente en verso, tenemos aquél de "Mis arreos son las armas..." del capítulo 11, dicho por don Quijote cuando se acerca a las "damas" del "castillo":

(6) Amado Alonso. — "Poesía de la Edad Media".
(7) Apuntes tomados por María Valverde en la Biblioteca Nacional de Madrid.

"Mis arreos son las armas
Mi descanso es el pelear,
Mi cama las duras peñas
Mi dormir siempre velar"

Estos mismos versos los encontramos en dos romances. Uno de ellos es el de "La Constancia" y el otro "Con Pavor recordó el Moro" cuya música y letra está en "El Delfín..." de Narváez (1583). (8)



El popular romance viejo de Lanzarote, aparece también, citado literariamente, cuando don Quijote, aludiendo a los favores de las damas de la venta que él creerá castillo, dice en el capítulo 11 de la primera parte:

"Nunca fuera caballero
De damas tan bien servido
Como fuera **don Quijote**
Cuando **de su aldea vino".**

(En el original: *"Como fuera Lanzarote, Cuando de Bretaña vino".*)

Debemos citar también el romance de Valdovinos; aquél que dice: "*¿Dónde estás señora mía, que no te duele mi mal?*" que aparece en el mismo capítulo en labios del Quijote.
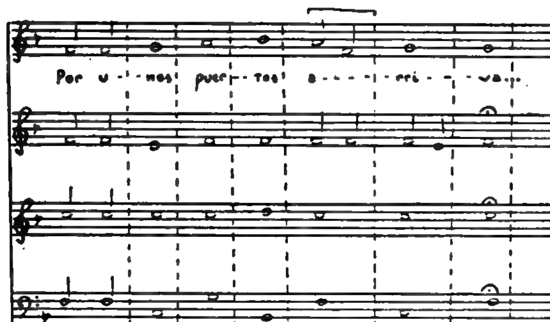
Indudablemente, los romances influyeron más poderosamente en la novela, como temas a desarrollar, y bajo este aspecto tenemos tres ejemplos bien significativos en los capítulos de Cardenio en Sierra Morena, el de Maese Pedro y La Cueva de Montesinos.

En el Cancionero de los siglos XV y XVI, transcripto y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, nos encontramos con el romance —letra

---

(8) Luis de Narváez (1583). — "El Delfín de Música" (tomado en Madrid por María Valverde).

de Juan del Encina, música de Antonio Ribera (9)— que inspira la famosa aventura de Cardenio. Está armonizado para cuatro voces. Aunque nos sentimos tentados de reproducir la música del Cancionero de Barbieri, optamos por la del Cancionero de Palacio de Higinio Anglés, con sus valores reducidos a la mitad, a fin de facilitar su comprensión. (10)



Todos sabemos la popular aventura de aquél romance que cuenta de la cautividad de Melisenda, llevado por Cervantes a un encantador marco titiritero y reproducido por Manuel de Falla en el "Retablo". El tema es sugerido por un romance carolingio de Gayferos, cuya letra encontramos en "Poesía de la Edad Media" de Amado Alonso.
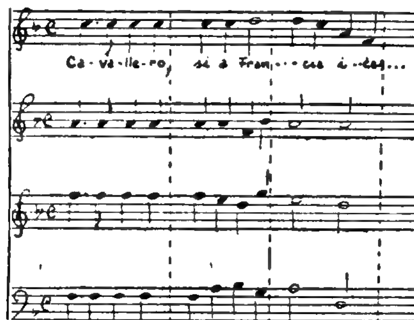
"Asentado está Gayferos
En el palacio real;
Asentado al tablero
Para las tablas jugar.
Los dados tiene en la mano,
Que los quiere arrojar,
Cuando entró por la sala
Don Carlos el emperante.
—Si así fuésedes, Gaiferos,
Para las armas tomar,
Como sois para los dados,
Y para las tablas jugar,
Vuestra esposa tienen moros,
Iríadesla a buscar;
Pésame a mí por ello
Porque es mi hija carnal".

El relato y explicación está confiado en la novela a un muchacho que acompaña al titiritero, narrando en un lineal canto llano, a imi-

(9) Cantor en Roma en 1513.
(10) Higinio Anglés. — "La Música en la Corte de los Reyes Católicos". — Volúmen 1, Polifonía Profana.

tación de la primitiva música romancesca que entonaba el pueblo: "*Ahora verán vuesas mercedes...*"

En el mismo capítulo, se da cabida a otro romance del ciclo de Gayferos: "*Cavallero, si a Francia ides...*"
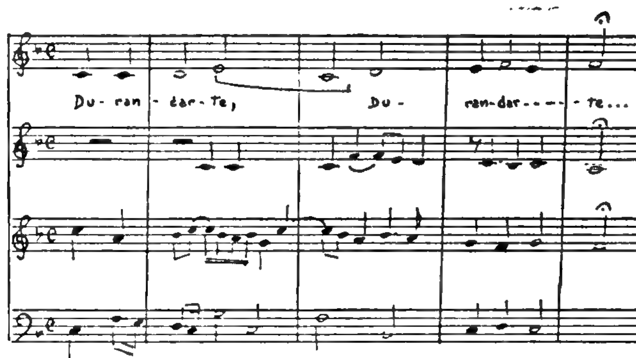


Detengámonos ahora, en aquel romance que recita maese Pedro, cuando don Quijote destroza su retablo: "...soy tan desdichado, que puedo decir con el rey don Rodrigo:

> "*Ayer fuí señor de España,*
> *Y hoy no tengo una almena,*
> *Que pueda decir que es mía*"
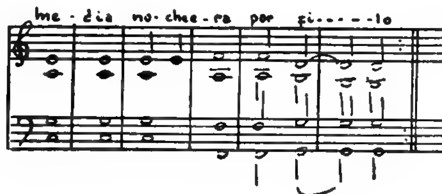
En casa de María Valverde, se nos aseguró haber oído cantar "por soleares" en Andalucía, la siguiente variación:

> "*En antes era yo un rey*
> *ahora soy un mal vasallo*
> *En antes gobernaba yo,*
> *ahora me están gobernando*".

Si importante es la influencia romancesca en el retablo, no lo es menor, aunque en diferente forma, en La Cueva de Montesinos, donde se dan cita famosos héroes romancescos del ciclo carolingio como aquél Durandarte.



En muchas oportunidades, los romances han enriquecido el mismo lenguaje. Cervantes se ha valido de algunos versos para iniciar capítulos como el IX de la segunda parte: "*Medianoche era por filo...*" del romance del Conde Claros.



Como podrá observarse, hemos prestado atención a los romances tradicionales, pues los compuestos por Cervantes no tienen interés desde el punto de vista musical, desde el momento que eran cantados con las tonadas de aquellos.

Cervantes puede haber conocido los romances, merced a diferentes fuentes; ya sea directamente del pueblo (vimos la difusión inmensa que alcanzaron en su época), por oírlos en los conciertos reales que tenían lugar en Madrid y en Valladolid y por la lectura de los romanceros que venían publicándose. Lo cierto es que este conocimiento, le significó de importancia capital para la elaboración del "Quijote", motivo por el que hemos creído oportuno detenernos en su estudio.
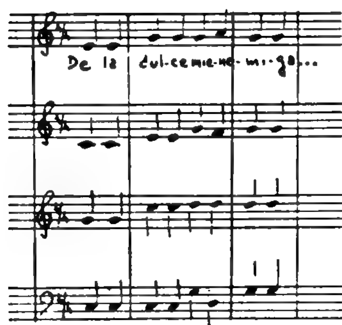
CANCIONES
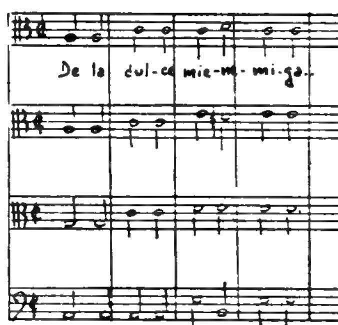
Aparte de los romances cantados en la novela, nos encontramos con canciones cultas y populares. En el capítulo XXXVIII de la segunda parte, se citan dos canciones cultas: "De La Dulce Mi Enemiga" y "Ven Muerte Tan Escondida". La primera de ellas, aparece no sólo en este capítulo, sino que se hace mención de ella cinco veces más en el curso de la obra. Puede verse en el Cancionero de Palacio y en el Cancionero de Enamorados de Juan de Linares (Barcelona 1573). Barbieri, la publica en su Cancionero de los siglos XV y XVI (Letra, pág. 108 y música en la pág. 375).

"De la dulce mi enemiga
nace un mal que all alma hiere
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga.

Mal que no puede sufrirse,
imposible es que se encubra;
forzado será decirse,
o que muerte lo descubra:

Porque hiere mi enemiga
de un dolor que nunca muere,
y por más tormento quiere
que se sienta y no se diga".





Y poco más adelante, aquella canción cuya letra, de espíritu teresiano, dice:

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta venir,
porque el placer de morir
no me torne a dar la vida.

Tenemos también entre las canciones cultas, varios sonetos como el que se incluye en el capítulo XII de la segunda parte, y que canta el "Caballero del Bosque" acompañado de un "laúd o vihuela" y aquella otra canción que sin ningún acompañamiento se oye en el capítulo XLIII de la primera parte.

Como último ejemplo, tenemos el soneto "Santa amistad..." que se canta en el cap. XXVII de la segunda parte.

Entre las canciones populares, sirvan de ejemplo las "seguidillas", que se mencionan en el capítulo XXIV de la segunda parte. "*A la guerra me lleva mi necesidad: Si tuviera dinero no fuera en verdad*". En el cap. XXXVIII, Cervantes dice: "Pues qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban seguidillas?" Las seguidillas tuvieron su origen en La Mancha en el siglo XVI, siendo un aire de canto y baile y bajo los dos aspectos aparecen en el Quijote. El compás es de tres tiempos y su movimiento animado.
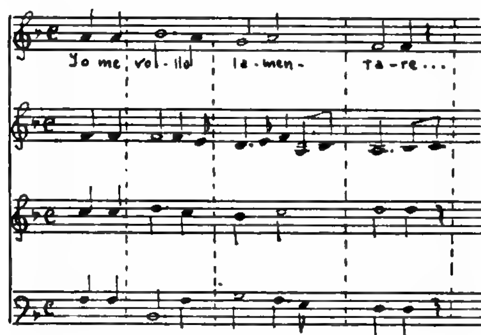
Otro tipo de canción es la Endecha, de característica triste y lastimera, que se usa comúnmente en ocasiones dolorosas y fúnebres. En el Quijote no aparece ninguna, pero sí se hace mención en el capítulo XII de la primera parte: "Aquí suspira un pastor, allí se

queja otro, acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas..."

Los villancicos, se mencionan en el cap. XII de la primera parte. Género usado desde los tiempos más antiguos. Su nombre procede de villano, teniendo correspondencia con el "noél" francés y los "Christmas carols" ingleses. En los cancioneros de los siglos XV y XVI pueden verse infinidad de villancicos, que figuran siempre en número superior a los romances y otras canciones. Ya en el final de la obra, Cervantes hace mención de otro villancico en el cap. LIII, cuando la sobrina de don Quijote, le dice a éste: "¿Se quiere meter en nuevos laberintos haciéndose: Pastorcico, tú que vienes, Pastorcico, tu que vas?"

Finalmente mencionemos el estrambote, composición poético-musical, que corresponde a la "fróttola" italiana, siempre con tema burlesco o cómico. Aparece en el cap. XXXVIII de la segunda parte: "Y de este jaez, otras coplitas y estrambotes, que cantados encantan y escritos suspenden".

Véase un ejemplo de estrambote:



DANZAS Y BAILES

La danza no estuvo descuidada en el Quijote, y Cervantes la empleó en algunas oportunidades, como veremos en seguida. En este punto, el autor se ha detenido a explicar la diferencia entre danza y baile, con un graficismo que no requiere más detalles: "canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida..."

En el cap. XX de la segunda parte, nos encontramos con una danza, a la que "hacía el son una gaita zamorana" y luego de ésta, entrará otra de "artificio" y de las que llaman "habladas". Esta danza que Cervantes cita como "hablada", es un juego de mímica, que representaba hechos históricos o mojigangas.

Cervantes no se contenta con citarnos la danza, sino que se in-

terna en su aspecto coreográfico y nos dice que "era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras; de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra el Interés; aquel adornado de alas, arco, aljaba y saetas; éste vestido de ricos y diversos colores de oro y seda". Cuando en el capítulo XIX, de la parte segunda, relatan a don Quijote, los festejos que tendrán lugar durante las bodas de Camacho, se mencionan danzas de espadas y de cascabel. En las primeras, los danzarines actúan con espadas, las que hacen sonar al compás de los instrumentos y en las segundas, los bailarines se ajustan cascabeles a las piernas y combinan sus movimientos también con el ritmo de la música. Según el tipo de cascabel que se elija, la danza se llamará de cascabel menudo, como la que se baila en el Quijote, danza de cascabel gordo, etc.

"Muchas y diferentes danzas" tendremos pues en las bodas de Camacho, las que debemos clasificar dentro del tipo folklórico. "Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquella". "...y luego se mezclaron todos, haciendo y deshaciendo lazos con gentil donaire y desenvoltura; y cuando pasaba el Amor por delante del castillo, disparaba por alto sus flechas..." y así continúa Cervantes, describiendo las figuraciones de estas danzas, con un interés que nos demuestra el gusto y aprecio por ellas. Y aquí nos hallamos con un elemento interesante: la danza, penetra en la propia historia: don Quijote preguntó luego del baile a una de las ninfas, quién había compuesto y ordenado aquella danza; y respondiéndosele que un beneficiado del pueblo, nuestro caballero observó que éste debía ser más amigo de Camacho que de Basilio, pues "¡bien ha encajado en la danza las habilidades de Basilio y las riquezas de Camacho".

La danza netamente popular que aparece en la obra es la Seguidilla, que encontramos en los capítulos XXIV y XXXVIII de la segunda parte, aunque citada desde el punto de vista vocal (como vimos, la seguidilla, es un género de canto y baile).

SENTIDO MUSICAL EN EL LENGUAJE

"En esto ya comenzaban a gorgear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la enhorabuena y saludaban a la fresca aurora..." (11). Expresiones como esta, podemos encontrar infinidad en el relato Cervantino, como si tuviéramos poco con los elementos musicales directos que hemos analizado a través del presente estudio. La armonía de la

(11) Parte II, Capítulo XIV.

naturaleza, le sugería frases musicales que afirmarán con agudo realismo la pintura de las escenas. Vimos ya en la introducción a nuestro trabajo, aquél hermoso fragmento en que para que imaginemos la salida del caballero por los campos de Montiel, nos habla del ambiente con "pequeños y pintados pajarillos que con sus harpadas lenguas..." que "...habían saludado con dulce y melíflua armonía..."

Abundarán los términos musicales para afirmar pasajes del relato, como cuando se invita al retiro con un "gentil compás de pies" (12). Expresiones populares como "en manos está el pandero..." ya citada en este trabajo. Y no olvidemos que cuando llega el momento de bautizar a su amada Aldonza Lorenzo creyó hallar un nombre "músico y peregrino" en Dulcinea del Toboso; y así dió el nombre de rocinante a su caballo, pues le pareció "alto y sonoro".

CRITICA.

Aunque parezca aventurado el nombre de este punto, podemos enumerar muchos y a veces agudos elementos de crítica musical en el texto.

Particularmente a propósito de la voz humana, Cervantes ha emitido juicios que son dignos de analizar. En el capítulo XII de la primera parte, don Quijote se dirige a quien había cantado y le manifiesta: "...el sonido que tenéis es alto, lo sostenido de la voz a su tiempo y compás; los dejos, muchos y apresurados..." Pero no creamos que todos serán adjetivos, pues en ese caso deberíamos pensar en apasionamiento y restaría interés a este aspecto: "...la voz del caballero del bosque, que no era ni muy mala ni muy buena, lo estorbó..." leemos en el mismo capítulo; y en la segunda parte, en el episodio de los títeres, nuestro caballero lanza una aguda crítica contra dibujos y floreos que desfiguraban el canto lineal del trujamán, obligando a maese Pedro la siguiente orden: "...no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sutiles"; y el muchacho sigue entonces su canto llano, para complacer a don Quijote. Y precisamente, como no todos son adjetivos, podemos creer cuando nos habla de un músico que "canta como una calandria y toca una guitarra que la hace hablar...". (13)

Otro ejemplo tenemos en el capítulo VI de la primera parte cuando se hace un nuevo elogio de la voz humana: "Sus versos en su boca admiran a quien los oye, y tal es la suavidad de la voz con que los canta, que encanta". En otros capítulos encontraremos también crítica de instrumentistas y danzarines: "...se mostraban las mejores

---

(12) Parte II, Capítulo XIX.

(13) Parte II, Capítulo XIX.

bailadoras del mundo...” (14) “...y al son de un rabel que admirablemente toca...” (15) “...hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta...” (16) y así muchas más, que de detenernos en su estudio, habríamos de prolongar más de lo propuesto este trabajo. Sólo queremos, con estos pocos ejemplos, demostrar que hay suficientes elementos de crítica, como para pensar no sólo en el gusto e interés de Cervantes por la música, sino en sus conocimientos.

CONCEPTOS.

En algunos de los capítulos, Cervantes ha puesto en boca de sus personajes conceptos de particular interés, que encierran verdades esenciales en cuanto a la música, cuya función está mucho más allá de la simple manifestación estética como entretenimiento y solaz. Es así como nos dirá que “...la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu” palabras dichas por Dorotea en el capítulo XXVIII de la primera parte, y que encierran una verdadera filosofía de la música. Cervantes mantenía muy en alto su concepto sobre este arte y no desaprovecha oportunidades para demostrarlo: “Señora donde hay música no puede haber cosa mala” (17), afirmará Sancho, agregando que ella “siempre es indicio de regocijo y de fiestas”, aunque estas últimas palabras encajan sólo en la psicología sanchesca, pues Cervantes sabe muy bien que la música recorre matices muy opuestos a la alegría: “real y verdaderamente el son que se escuchaba era tristísimo y melancólico” (18) “...oyeron el son de una trompeta tan triste, que les hizo volver los rostros...” (19)

Que la música participa en forma estrecha con el asunto de la novela, lo hemos visto en puntos anteriores y aquí podemos citar un nuevo ejemplo en el canto del Caballero del Bosque, que servirá a don Quijote para sacar “el ovillo de sus pensamientos” (20) pues opinaba que “de la abundancia del corazón habla la lengua”. Y así con tono doloroso, dicho caballero, expondrá su pensamiento al son de un “laúd o vihuela”.

Como elemento de seducción, se empleará la música en el capítulo XXXIII, parte primera, cuando en la aventura del “Curioso Impertinente” Anselmo instruye a su amigo Lotario para conquistar a su propia mujer, aconsejándole “que le diese músicas” y como motivo

---

(14) Parte II, Capítulo XX.
(15) Parte I, Capítulo LI.
(16) Parte II, Capítulo XX.
(17) Parte II, Capítulo XXXIV.
(18) Parte II, Capítulo XXXVI.
(19) Parte I, Capítulo LII.
(20) Parte II, Capítulo XII.

de mal augurio, tendremos aquella escena en que don Quijote oye cantar el romance de la derrota de Roncesvalles (21) y dice: "Que me maten si nos ha de suceder cosa buena esta noche. ¿No oyes lo que viene cantando ese villano?"

Don Quijote sabrá también aliviar a la enamorada Altisidora, con la música de su laúd, para "consolar lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella". (22)

Finalmente, veamos como nuestro caballero tiene un firme concepto del íntimo canto llano y no comulga con los innovadores floreos de contrapuntos. Es así como, cuando el narrador de la aventura de Maese Pedro pretende improvisar dibujos en la línea de su canto dice: "...seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio, menester son muchas pruebas y repruebas", y maese Pedro: "...sigue tu canto, llano y no te metas en dibujos que se suelen quebar de sutiles" (23). Anotemos que en el siglo anterior a Cervantes se inicia el sentido armónico y en el XVI, florecen las corrientes polifónicas y con ellas, ornamentos y dibujos. Pero no olvidemos que don Quijote es un caballero a la antigua, y a la antigua serán también sus conceptos y gustos musicales. Observemos que en pleno siglo polifónico, Cervantes no incluirá una sola canción a más de una voz, si bien tendremos algunas veces "suaves y confusos sones de diversos instrumentos".

---

(21) Parte II, Capítulo IX.
(22) Parte II, Capítulo XLVI.
(23) Parte II, Capítulo XXVI.

La segunda parte de este trabajo, "Breve Estudio Sobre los Instrumentos en el Quijote" será publicada en el próximo número de la Revista del SODRE.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

DE PRIMITIVA LIRICA ESPAÑOLA Y ANTIGUA EPICA. (Menéndez Pidal, Argentina 1951).
LA MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS. (H. Anglés. Cancionero Musical de Palacio; II Polifonía Profana. Barcelona 1947).
DE CERVANTES Y LOPE DE VEGA. (R. Menéndez Pidal, 3ª edición, Buenos Aires 1945).
EMPORIO CIENTIFICO E HISTORICO DE ORGANOGRAFIA MUSICAL ANTIGUA ESPAÑOLA. (F. Pedrell, Barcelona 1901).
FLOR NUEVA DE ROMANCES VIEJOS. (R. Menéndez Pidal, 4ª edición, Buenos Aires 1943).
SILVA DE VARIOS ROMANCES. (Recopilación y Notas de A. Pirotto, Montevideo 1935).
EL ROMANCERO. (Selección, Estudio y Notas de C. M. Peltzer, Buenos Aires 1951).
DICCIONARIO TECNICO DE LA MUSICA. (F. Pedrell, Barcelona, 4ª edición).
HISTOIRE DE LA MUSIQUE. (Combarieu, 8ª edición, París 1948).
HISTORIA DE LA MUSICA. (Subirá, 2ª edición, 1951).
HISTORIA DE LA MUSICA. (Della Corte y Pannain. (Traducción de la 2ª edición italiana, ampliada por H. Anglés, 1950).
LA MUSICA COMO PROCESO HISTORICO DE SU INVENCION. (A. Salazar, Méjico, 1950).
ORIGINE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE. (Schaeffner, París 1936).
IL LIUTO E LA CHITARRA. (Bronti).
HISTORIA UNIVERSAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. (Curt Sachs, Buenos Aires, 1947).
HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. (A. Valbuena Prat. Barcelona, 4ª edición).
LA MUSICA EN LAS OBRAS DE CERVANTES. (M. Querol, Barcelona 1948).
CERVANTES Y LA MUSICA. (Conferencia leída en la Asamblea Cervantina de Valladolid el 22 de abril de 1948 por M. Querol. Publicada en la Revista de Filología Española (Madrid 1948).
CERVANTES. (Biografía de Jean Babelón, traducción del francés de Luis Echavarri, Buenos Aires, 1947).
LIBRO DE BUEN AMOR. (Archipreste de Hita, notas de J. Cejador, 5ª edición, Madrid, 1951).
LA PERFECTA CASADA. (Fray Luis de León. Contiene la Oda a Salinas en la edición publicada en Barcelona, 1884).
CANCIONERO MUSICAL DE LA CASA DE MEDINACELI. (Siglo XVI. 1. Polif. Profana. Transcripción y estudio de M. Querol. Barcelona, 1949).
CIEN ROMANCES ESCOGIDOS. (Selección y Prólogo: Antonio Solalinde. 3ª edición, Buenos Aires, 1946).
POESIA DE LA EDAD MEDIA Y POESIA DE TIPO TRADICIONAL. (Selección, Prólogo, Notas y Vocabulario de Dámaso Alonso, Buenos Aires, 1942).

FRANCISCO CURT LANGE

La música en Minas Gerais durante el Siglo XVIII

INTRODUCCION

Uno de los fenómenos más originales de la Historia de la Música de las Américas —y en ciertos aspectos de la Historia universal de la Música— ha sido el movimiento desarrollado en la antigua *Capitania Geral das Minas Gerais,* al correr del siglo XVIII. Durante la formación de ese Estado, que se debe al hallazgo del oro y más tarde de los diamantes, pudo realizarse el florecimiento de una cultura de descollantes relieves, cuyas manifestaciones arquitectónicas y de artes plásticas han rebasado las fronteras del Brasil, constituyéndose en objeto de evaluación artística, estética y humana en todo el mundo civilizado. En vista de que la evolución social y cultural de Minas Gerais sólo pudo ser posible por una serie de circunstancias especiales, de las cuales el resorte oculto no fue otra cosa que la avidez por enriquecimiento de los hombres y el visible esfuerzo de una excelente administración portuguesa, junto con un clero coordinador y vigilante, se llega a la conclusión irrebatible de que en ningún instante puede nacer una cultura, ni artes ni música y menos alcanzar un nivel apreciable, si no existen las condiciones previas, dadas por los recursos mateirales. Es por esta razón que la cultura musical alcanzó su desenvolvimiento mayor en los países americanos de extracción de metales nobles y piedras preciosas y se muestra desconcertantemente pobre en regiones donde no hubo posibilidades de hallazgo de aquellos elementos y en cam-

bio, sólo el esfuerzo de la economía agropecuaria. Pero por encima de estos hechos generales, que pueden ser aplicados a cualquier región del mundo y que tienen en el Renacimiento italiano su más contundente demostración, se encuentran en la historia cultural de Minas Gerais otras circunstancias —consecuencia de factores que jamás suelen repetirse en la misma forma— que permitieron también el nacimiento de lo que llamo la Escuela de *Compositores de Minas Gerais* y la presencia de un número tan elevado de músicos, que el ejercicio del arte musical ha sobrepasado muy lejos la actividad poética, literaria y filosófica de un pequeño núcleo de intelectuales y también la de los artífices, pintores, escultores y arquitectos. Este hecho fue enteramente desconocido hasta 1944-45, en que pude descubrir la actividad musical en Minas Gerais tras pacientes investigaciones, aunque la lógica nos decía desde tiempo atrás que las sobresalientes manifestaciones en las demás artes mineiras daban por sí mismas lugar a la conclusión de que la música tenía que haber desempeñado un importante papel.

Si agrego ahora que este movimiento musical, extraordinariamente denso en relación con la población de la Capitanía y de las distancias que separaban a muchos núcleos entre sí, estuvo casi exclusivamente a cargo de negros y mulatos y que estos últimos evolucionaron hacia sorprendentes creaciones a miles de millas de distancia de la metrópoli portuguesa, se podrá concluir diciendo que en efecto, no existe en parte alguna del mundo un fenómeno artístico igual y que tampoco será posible que sus descollantes hechos se repitan. La hazaña de los músicos mineiros queda engarzada en la historia artística de las Américas al igual que aquellos enormes diamantes que aun hoy suelen aparecer en la región diamantífera de Minas Gerais y a medida que sea posible salvar aún los pequeños restos de una documentación preciosa que se ha perdido y transcribirlos a la notación moderna por medio de una paciente restauración, jamás perderá sus poderosas luces esa época en que una gleba humilde, constituída por gentes de color, halló en la música su más intensa satisfacción vocacional, y llegó a expresar con una pureza de estilo y no pocas veces con una personalidad vigorosa tal, que el género más cultivado por ellos, la música religiosa, nos presenta compositores que merecen nuestro más sincero respeto y salvando distancias —y también recursos— una equiparación con los músicos europeos de su época.

Un poco de Historia

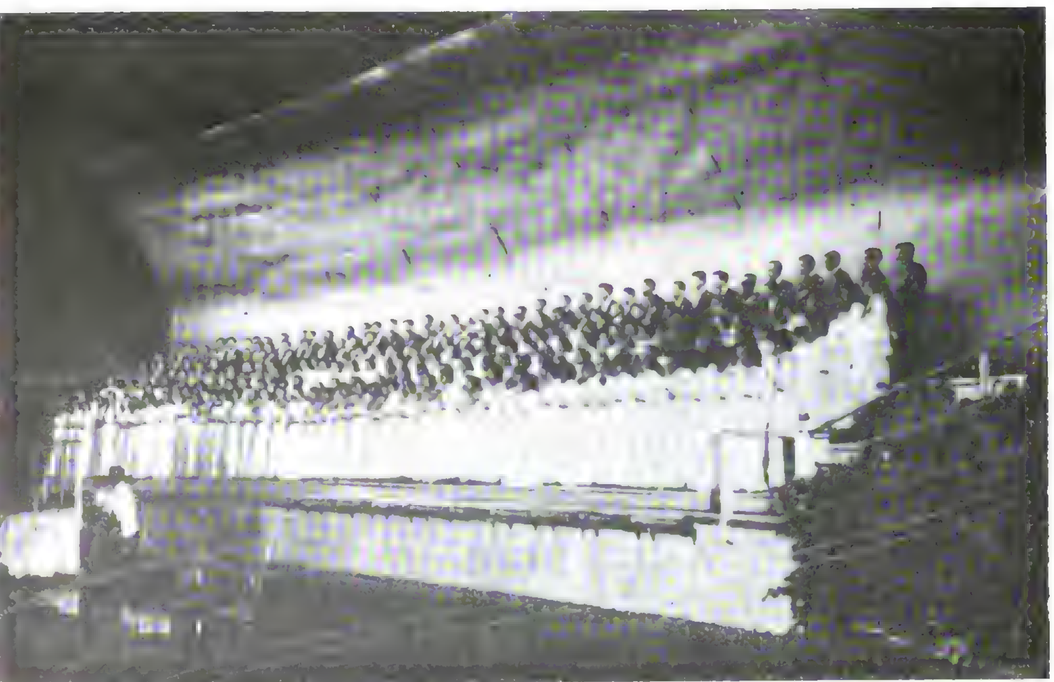
Las fabulosas riquezas provenientes de México, Perú y otras regiones coloniales de España, habían elevado a este país a una extraordinaria potencia. La corona portuguesa aspiraba a una posición similar y auspiciaba las tentativas de exploración por medio de las



LA ORQUESTA SINFONICA DEL SODRE



AFFICHE DEL FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MUSICA



Del IV Festival de los coros del centro de la República, efectuado en la ciudad de Durazno, el 12 de Enero de 1957.



Sentados de izq. a der., los Maestros Alberto Ginastera, Aram Khachaturian y Domingo Dente que forman el Jurado de Selección para el Concurso de obras de cámara que el SODRE está efectuando. De pie, en el mismo orden, Alberto Soriano, Juan Ilaria y Hugo Balzo, integrantes del Comité Organizador del Festival Latinoamericano de Música, que hicieron acto de entrega, al mencionado Jurado, de las 108 obras recibidas desde todos los países del continente.

llamadas *Bandeiras*, con el fin de encontrar las legendarias regiones donde brillaba el oro a flor de tierra. Penetraciones desde la costa atlántica y de Bahía no dieron otro resultado que las referencias de indios que hablaban de una sierra resplandeciente, *Sabarábuçú*, quizás sólo para satisfacer la ansiedad de los exploradores, hasta que la *Bandeira* paulista, formada por Fernán Dias Pais Leme, realizó en largos años la ciclópea y a la vez dramática hazaña del descubrimiento del oro en esa misteriosa región, alrededor de 1698 (1). La noticia corrió como reguero de pólvora a lo largo de la costa del Brasil, país cuya población no era en realidad otra cosa que una epidermis endeble, colocada sobre un gigantesco cuerpo inerte y desconocido. La afluencia a los yacimientos de oro de la novel Capitanía, bautizada con el nombre de *Capitania Geral das Minas Gerais*, fue tal, que esa débil estructura a que hice referencia se volvió más frágil aún, pero con una sangría humana de grandes ondas migratorias, salidas de Portugal, el Brasil pudo formar algo así como el corazón del país, que es hoy el Estado de Minas Gerais, y que se extiende hacia el oeste del Estado de Río de Janeiro, colindando con los Estados de Goiáz, Bahía, Espírito Santo y São Paulo. El proceso de colonización, extraordinariamente interesatne, comenzó con la aparición de miles de hombres ávidos de enriquecimiento rápido, que abandonaron sus oficios e intereses para dedicarse a la procura del oro, pero muchos de ellos volvieron después de los primeros desengaños a sus antiguas actividades, produciéndose así una estabilización económico-social, acentuada por la formación de los primeros núcleos humanos en poblaciones que ya en 1711 adquirieron el nombre de villas: Marianna, Ouro Preto, Sabará, São João d'El Rei, São José d'El Rei, Pitangui, a las que siguieron pronto Serro Frio, Conceição do Matto Dentro, Caethé, Santa Luzia y muchas otras. La administración portuguesa por un lado y el clero por otro, pusieron lentamente orden en el caos que había producido la ambición del oro. Ya en 1738, Minas Gerais tenía 300.000 habitantes y hasta fines del siglo XVIII, cuando la falta de elementos técnicos para la extracción del oro y los diamantes ya había alcanzado una gran decadencia, llegó a la cifra de 650.000. Debe agregarse que la primera inmigración portuguesa era formada por hombres solamente, hasta 1720, más o menos, y que el portugués, por su larga historia de colonización en Africa, ya traía una marcada inclinación para amancebarse con negras. Por ello, ya en 1740, el número de pardos y mulatos igualaba al de los blancos,

---

(1) LANGE, FRANCISCO CURT: *Archivo de Música religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais (Brasil), Siglo XVIII. Hallazgo, restauración y prólogo. Tomo I. Tres partituras para coro a 4 voces mixtas, con acompañamiento instrumental.* Ed. Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1951.

y en años posteriores, aquéllos alcanzaron una considerable mayoría sobre éstos. Hubo además una transformación total de niveles sociales por los eventos de la fortuna y la natural ambición de los hombres, de suerte que en Minas Gerais, la posición social no era regida por el color ni por el origen, sino por el bienestar material alcanzado. Debo aclarar a esta altura de la exposición que ninguno de los miles de músicos, ejecutantes y compositores de color, que poblaron al poco tiempo aquella región, fueron esclavos, pero sí, descendientes en grado inmediato de la esclavitud, como fue hijo de esclava, para citar un ejemplo, el famoso compositor carioca Padre José Mauricio Nunes García, el cual también desciende, por el lado materno, de la *Capitania Geral das Minas Gerais.*

Tampoco debe creerse que los músicos mineiros hayan sido en los primeros tiempos buscadores de oro y que sólo más tarde regresaran a su verdadera actividad. Hubo, por supuesto, esclavos músicos que pertenecían al inventario de señores *fazendeiros* o de potentados de la época que se establecieron en las Villas, pero su número era insignificante, comparado con el de los músicos libres e independientes. La afluencia del clero a la *Capitania Geral* fue extraordinario y a los pocos años nacieron en cada villa las iglesias y capillas que aun hoy impresionan por su número y belleza, al igual que por sus ocurrentes líneas de un barroco neoportugués o acentuadamente criollo. Al mismo tiempo, cada iglesia formó sus cofradías y hermandades bajo la advocación de su respectivo Santo o Santa, y el afán de rivalizar en esplendor, sea en la decoración de los interiores, sea en las procesiones, provocó la necesaria superación individual y colectiva. Aquí debe añadirse que la tan debatida actuación de los países-madres ibéricos en suelo americano, al menos para los que trabajan seriamente en la documentación histórica, se distinguió por una visión muy clara, un sentido de organización y administración notable y, en el caso de los portugueses, por un espíritu más accesible, más humano, acompañado además por una experiencia de varios siglos de colonización que el español sólo pudo poner en práctica con su progresiva conquista de grandes extensiones geográficas del hemisferio americano. La administración de la *Capitania Geral das Minas Gerais* siguió la tradición europea, reglamentando las profesiones, constituídas cada una en corporación: sastres, zapateros, herreros, plateros, violeiros (contructores de guitarras y diversos instrumentos de cuerdas y quien sabe, quizá también de un clave), y otras, las cuales no sólo tenían sus autoridades formadas, sino que sometían a examen a toda persona que pretendía ejercer el oficio o artesanato en esa Capitanía, extendiendo el correspondiente certificado, que era válido también en otras partes, inclusive en el Reino. Estas corporaciones tenían cada una su Santo protector, su correspondiente fiesta anual y sus danzas propias, de las cuales, lamentablemente, no ha quedado rastro. Estas

danzas de las corporaciones no sólo se realizaban en el día de conmemoración de su oficio, sino también en cualquier acontecimiento público en que intervenía el Estado. Los músicos no están registrados en los *Libros de Patente de los Oficios*, de manera que fueron considerados una profesión aparte, tanto más, porque ellos tenían, presumiblemente, una organización similar pero independiente, de la cual no he podido hallar documentación hasta el presente.

El Estado supo asociarse inteligentemente a las actividades públicas del clero y al mismo tiempo éste a las de aquél. En otras palabras: el Estado intervenía, como lo sabemos también de la administración colonial española, inclusive por los privilegios religiosos otorgados por Roma, como suprema entidad representativa de la corona, en las fiestas religiosas mayores del año, de las cuales cuatro fueron oficiales, enteramente auspiciadas y económicamente respaldadas por el Estado: la fiesta de *São Sebastião*, del *Anjo Custodio*, de la *Visitação*, y del *Corpo de Deos* (Corpus Christi). Gracias no sólo a este hecho, sino también al ya mencionado sentido de calidad y superación, se salvaron para la posteridad aspectos de la actividad musical en Minas Gerais que he de relatar más adelante, y que constituyen un extraordinario ejemplo de capacidad administrativa, como también de gran responsabilidad artístico-social. Necesito ahora agregar que el lector debe tener presente que la corona portuguesa ocultaba celosamente la proveniencia súbita de sus riquezas ante los ávidos ojos de las mayores potencias de Europa y severas disposiciones impidieron el acceso a la *Capitania Geral das Minas Gerais* a todo extranjero. Es por esto que las noticias brindadas por viajeros, admitidos sobre el filo del siglo XIX y en los primeros decenios del mismo no constituyen, de forma alguna, un testimonio legítimo de lo que fue Minas Gerais en tiempos de su esplendor. Por el aislamiento de la Capitanía se formó de esta manera una especie de canal de suministros culturales para ese región, que se dirigía directamente desde Lisboa al Brasil, en tránsito por la costa, rumbo al interior.

En vista de que Portugal fue un Estado eminentemente universalista y que la tradición musical en la Corte tuvo en João VI un excepcional representante músico, poseedor en un tiempo, de la mayor biblioteca musical de Europa que jamás trono alguno reunió, el suministro de música al Brasil, no solamente portuguesa sino europea, fue grande, en la más amplia acepción nietzscheana, sin prejuicios, por encima de todas las tendencias, lejos de toda exageración localista o nacionalista, trabajando con ecuanimidad y pudiendo familiarizarse de esta manera los músicos mineiros con las mejores producciones austriacas, alemanas e italianas de su tiempo. El portugués culto de aquella época fue, pues, el *buen europeo* en el sentido que supo darle el autor de Zaratustra.

La actividad musical

La afluencia de músicos a la región recientemente descubierta debe haberse producido al principio desde Pernambuco, Bahía y Río de Janeiro y quizás también de São Paulo, aunque en grado menor. Este aspecto de la migración interna permanecerá posiblemente para siempre en el misterio, por falta de documentación. Del registro de viajeros desde las diversas regiones pobladas del Brasil hacia Minas Gerais no hay constancia, que yo sepa y la entrada de bultos, para simplificar los trámites, se hizo con dos especificaciones: *molhados* y *secos*. Y la posibilidad del arribo de músicos portugueses sólo puede ser investigada en los registros de embarques en Lisboa, mediante una minuciosa búsqueda.

Si nosotros tenemos ahora presente que el descubrimiento del oro en plena selva inhóspita se produjo y divulgó en 1698, que los núcleos urbanos más constituídos ya adquirieron el nombre de Villas en 1711 y que en 1716, antes de sumarse otras aglomeraciones urbanas a esta proclamación, hubo numerosísimos músicos, en cada sitio, como lo comprueban los documentos hasta ahora hallados, nos encontramos entonces ante el misterioso hecho de que, por un lado los músicos acompañaron prácticamente las olas humanas de los buscadores de oro y que por otro, el ejercicio de la música, especialmente entre la gente de color, tiene que haber sido extraordinario. Se sabe de muchos *fazendeiros* o señores de ingenios de azúcar, que tuvieron coros y orquestas formados por sus esclavos, de los cuales no pocos fueron enviados a Recife, Salvador y hasta Lisboa para perfeccionarse. Y puede presumirse que en la lucrativa venta de esclavos, mano de obra indispensable para la mineración, muchos hayan sido negros y mulatos con aptitudes musicales e inclusive con conocimientos básicos, pero esta explicación no es suficientemente sólida. Estos conjuntos musicales de fazendas no pueden haberse desintegrado cuando sus propietarios gozaban de una inmensa y bien respaldada fortuna y además, su número, que ignoro, pero que no puede haber sido muy grande, no alacnzaría para cubrir el de los músicos y cantantes de una sola de las poblaciones que ya se habían formado en Minas Gerais. Así como se habla de la sincretización racial en el Brasil y de la sincretización musical, basada en la confluencia de sistemas y orientaciones estéticas de indígenas, africanos y europeos y del aporte instrumental u organográfico de cada raza, también podrá hablarse de una sincretización de intérpretes y creadores, lograda por una poderosa fuerza de atracción de índole económico-artística, que ejercería Minas Gerais desde su génesis sobre las regiones anteriormente pobladas del Brasil costero.

De acuerdo con mis investigaciones, la historia musical de esta región ya podrá llenar dos gruesos volúmenes de documentación, sin contar con la música hallada y salvada, pero en esta apretada sínte-

sis, el lector tiene que conformarse con algunos de los aspectos más sobresalientes. Es muy posible que en los primeros tiempos se diera a la música más bien una función exterior, en procesiones y cortejos religiosos, como consta la presencia de *gaiteros, choromelleyros, trombeteiros, boaceiros* (o *buzineiros*) y tambores (cuyas pieles eran traídas desde Río de Janeiro), ante todo en las procesiones de las cofradías de gente de color, como en el caso de la *Cofradia de Nossa Senhora do Rozairo dos Pretos do Alto da Cruz do Padre Faria*, en Villa Rica. Esto se explicaría en parte, porque la música en el interior de las naves, aun incompletas en su ornamentación, no habría alcanzado mucho brillo, por falta de cantantes, instrumentistas y órganos. No hay que olvidar que los templos comenzaban a construirse lentamente y que algunos interiores de los más hermosos nunca pudieron ser terminados de acuerdo con los proyectos originales de Padres, cofradías y arquitectos, por haberles sorprendido ya la decadencia irremediable de la mineración. Sin embargo, cantantes e instrumentistas no faltaron, ciertamente, porque ya se les encuentra en los asientos de gastos de 1717, en que se trasladó un coro del Ribeirão (Marianna), para integrar la "Muzica de todos os passos da quaresma, e procissão e emterro do Senhor", para adherirse a otro u otros de Villa Rica. También sorprende el elevado pago por música que se encuentra en todos los libros de entradas y gastos (Receita e Despeza) aun existentes, en cualquier parte de los núcleos más importantes de la mineración. Por el servicio de música de Semana Santa se llegaba a pagar la suma de 180 *oitavas de ouro*, y más, hasta 220, un precio extraordinario, aun teniendo en cuenta la carestía de la vida en Minas Gerais, por el predominio marcado de la extracción del oro sobre todas las demás actividades y la falta de suficiente cultivo de las tierras, que condujo en varias oportunidades a períodos de hambre y éxodos de los sitios de mineración. Concluyendo la apreciación sobre la aparente inclinación, en los primeros decenios de organización estatal, se deben tener en cuenta también los recursos económicos de las entidades organizadoras. Por más que ahorrasen para la festividad máxima de su Cofradía negros y mulatos en el correr de un año, su esfuerzo nunca podía igualarse a la erogación de una Cofradía de gentes ricas o del propio Estado. Los gastos de las festividades en *Santa Efigenia, Nossa Senhora do Rozario dos Pretos* o *São José* no son índice para la evaluación del esfuerzo artístico en Villa Rica, sino reflejo exacto del estado de sus arcas, solamente.

Al mismo tiempo se sabe ahora concretamente que el canto gregoriano no faltó en los comienzos de la formación urbana, aunque era de suponer tal ejercicio. En el Libro de la *Irmandade de Nossa Senhora do Rosario* de la Matriz de Cachoeira de Campo, lugar distante varias leguas de Villa Rica y en un tiempo lugar de veraneo de los Capitanes Generales, se lee, correspondiente a 1731, el pago a cuatro

sacerdotes que "cantarão canto chão". Esto era de imaginar, tanto más porque los Padres fueron al mismo tiempo maestros en latín, aritmética y música. Con razón ha sobrevivido un proverbio, ya virtualmente desconocido en Minas Gerais, que dice: "*Mineiro sabe duas coisas bem: solfejar e latim*".

En São João d'El Rei, por ejemplo, el músico (léase Director de conjunto) Antonio do Carmo (su nombre ya nos indica que fue mulato), había sido encargado por la Cámara para recibir con su corporación musical dignamente a Dom Pedro de Almeida e Portugal, a su paso por esa villa en 1717. Y en 1728, en el Acuerdo de esa Cámara se le otorgaron 40 *oitavas de ouro,* en su condición de regente (director de conjunto), para que "as festas de São João se abrilhantem com mui boa musica, e com dois coros". El portugués traía en la sangre el afán de hacer buena música, porque sus reyes fueron exímios músicos, compositores algunos, cantores de canto gregoriano e instrumentistas todos ellos y la gleba obscura, ya contagiada por la seriedad, se plegó a esta tradición a través de sus primeros y únicos maestros portugueses, en el comienzo del desenvolvimiento musical de Minas Gerais o antes de esto, en los núcleos urbanos de la extensa costa marítima.

No es posible establecer con exactitud cuando adquirieron los templos una actividad musical regular. La presencia de guitarras, arpas y otros instrumentos de cuerdas, de tenue voz, tan común en los tempos argentinos por falta de órganos o descomposturas periódica de éstos, sólo esporádicamente y muy al comienzo se encuentra en Minas Gerais y a la vez apenas en las cofradías de negros. Existen libros impresos, documentos de valor extraordinario para la constatación de actividades musicales, editados en Lisboa, que se refieren a acontecimientos públicos de importancia en la Capitanía. El uno, intitulado *Triumpho Eucharistico,* describe el traslado del Santísimo Sacramento de la *Igreja de Nossa Senhora do Rosario* a la *Matriz de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto,* en 1733, en Villa Rica. (Su autor fue Simão Ferreira Machado, Lisboa, 1734). La proliferación de coros ubicados en los carros alegóricos y particularmente de coros dobles, llama poderosamente la atención, tanto más porque nunca intervinieron en las manifestaciones públicas, es decir, callejeras, ni tampoco en los templos, voces femeninas, siendo desempeñadas éstas por hombres cantando en falsete y por voces blancas. Sin haber sido castrados, los hombres encargados de las partes de soprano y contralto deben haber poseído una magnífica voz y un gran dominio técnico, a juzgar por el material documental encontrado. También el número de los conjuntos instrumentales de esos cortejos mencionados en estas dos publicaciones fue grande y variado.

El segundo libro, *Aureo Thono Episcopal collocado nas Minas de Ouro,* de Francisco Ribeiro Silva (Lisboa 1749), se refiere a los

festejos públicos y ceremonias religiosas que se realizaron en Marianna en 1748, al tomar allí posesión el primer Obispo de la Capitanía. Se repite aquí la sorprendente cantidad de músicos y coros dobles, así como de danzantes, con una mención muy valiosa de la interpretación de una danza de indios *Carijós* por mulatos jóvenes, el primer documentos folklórico brasileño de la realización de las peculiaridades musicales indígenas por gente de color y su inevitable deformación. En el cortejo de Villa Rica figuró, abriendo una sección importante del desfile, un espléndido trompetero alemán, montado en un hermoso corcel, el único músico extranjero del que encontré noticia y el cual debe haber estado en las milicias portuguesas, donde hubo siempre germanos, hasta tal punto que muchas reglamentaciones —y especialmente las musicales (toques, formación de bandas musicales, etc.)— fueron adoptadas por el ejército de Portugal, provenientes de Alemania.

El Período de la Consolidación musical

Creo no estar equivocado al decir que el período en que la actividad musical de Minas Gerais tomó aspectos de multiplicación constante y de seriedad notoria, arranca aproximadamente de 1740 y alcanza su apogeo en 1787-89. Este proceso de profesionalización musical se explica por la conclusión exterior e interior de muchos templos, la presencia de numerosísimas cofradías y hermandades y al mismo tiempo, por la ausencia de conventos, donde se hubiera podido cultivar con mucho celo y predominio el canto llano. Debido al peligro del contrabando de oro y diamantes por monjes y monjas, no se permitió el establecimiento del clero conventual. El clero secular, entregado más a la exteriorización de las manifestaciones religiosas, facilitó en sumo grado la actividad musical y subsiguientemente, de las corporaciones musicales y daba lugar a las demandas por música y la variedad de la misma, que en oportunidades infinitas tuvo que ser ejecutada al correr de un año eclesiástico, en que figuraban constantes festividades dedicadas a determinados Santos protectores. No alcanza la imaginación del lector para representarse la cantidad de música importada en Minas Gerais desde Europa, a través de Portugal, la mayoría de ésta manuscrita, como era costumbre de la época. Toneladas tras toneladas fueron consumidas por los músicos de la *Capitania Geral,* dotados todos ellos de un elevado conocimiento de su profesión y de una magnífica caligrafía, adquirida por la constante copia de partes vocales e instrumentales.

Mi segunda investigación, realizada en fecha reciente a pedido del Gobierno de Minas Gerais, ejercito por el Dr. Clovis Salgado (hoy Ministro da Educação e Cultura del Brasil) dió por resultado conclusiones que la primera no pudo aportar. Por lo pronto puede decirse que ninguno de los músicos directores (que podían ser a la

vez cantantes o instrumentistas), fue analfabeto y tampoco ninguno de éstos últimos. Su letra, aun en avanzada edad, era casi siempre clara y elegante. Otra de mis constataciones recientes consiste en que no existieron, en cada una de las poblaciones, músicos creadores y conjuntos aislados, sino muchos conjuntos que se hallaban, a juzgar por lo que se percibe claramente, en una leal y cordialísima competencia, así como no hubo tampoco compositores aislados sino una secuela, debiendo decirse que el más antiguo de ellos fue el maestro de músicos menores que él, al menos en muchos casos, y que esta tradición siguió hasta las postrimerías del siglo XVIII. Otra constatación interesante consiste en los hallazgos accidentales de papeles en los cuales se lee que no pocos compositores o directores de conjuntos eran propietarios de una casa, lo cual habla de una cierta prosperidad. Cabe agregar que hasta fines de 1800, los compositores denotaban no sólo un perfecto conocimiento del latín sino una identificación con el significado del texto litúrgico y la prosodia.

En Villa Rica, un elemento coordinador de indiscutible energía y mérito debe haber sido el Licenciado Antonio de Souza Lobo, más tarde Padre. Su influencia se extiende desde 1725, aproximadamente, hasta 1760. Tal vez fue generador del movimiento musical villaricense. Lo vemos llevando su conjunto a Cachoeira de Campo y posiblemente a otros sitios, hasta tal punto que en un libro de gastos se habla de "los Lobos", proverbialmente conocidos como hermanos o una familia de músicos. Me inclino a creer que este Antonio de Souza Lobo ya fue mulato (como lo fueron después Jeronymo de Souza Lobo y Jerónimo de Souza Queiroz), y que su procedencia no haya sido precisamente Portugal sino más bien un lugar del Brasil colonial.

De que hubo abusos en el ejercicio de la música eclesiástica, no extraña en una región de conglomerados humanos tan heterogéneos y de ascendencia tan dispar como en los primeros decenios de la formación de Minas Gerais. Frei Manoel da Cruz, el primer Obispo de la Capitanía, se asoció a las quejas de su antecesor, con jurisdicción en Río de Janeiro, Frei Antonio de Guadalupe, sobre determinadas licencias que se tomaron cantantes, músicos y posiblemente danzantes, pero tales irregularidades, frenadas siempre por un clero celoso, no tienen trascendencia frente a la seriedad de la música interpretada y creada. Muy interesante es el extraordinario documento que nos dejó el Desembargador Teixeira Coelho, un *Magistratus supremi nomen apud lusitanus*, el cual se irritó en 1780 ante los dotes artísticos de la *mestiçada* y escribió a El Rei en uno de sus informes: "...que aqueles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos, se empregam no oficio de músicos, os quais são tantos na Capitania das Minas, que certamente excedem o numero dos que ha em todo o Reino". Quiere decir, pues, que en esa floreciente Capitanía, y en sus pueblecillos esparcidos cual puntos minúsculos en la inmensidad

de aquel impresionante panorama de montañas, valles y páramos, el número de músicos —si bien mulatos— era superior al que hubiera podido reunir la padre patria, llena de las más altas manifestaciones musicales, auspiciadas por una generación de reyes. Si este testimonio indiscutible es contundente, hay otras pruebas que permiten arribar a conclusiones más certeras aún.

La protección de la música por las autoridades

Si la falta de sentido de conservación, tan propia del latinoamericano como su irresponsabilidad histórica, ha dejado perder documentos valiosísimos, y entre éstos innúmeras obras musicales primorosas, en cambio, la administración minuciosa de la Capitanía ha sido tan perfecta que la pérdida de una serie de libros puede ser remediada aún por otra serie, digamos, de *Acordão* (Acuerdos y Resoluciones), o de *Receitas e Despezas* (Entradas y Salidas) y también por los de *Recibo.* Aunque menos informativos, de todas formas está documentado el hecho que nos interesa e inclusive, la firma de quien está involucrado en él. Con esto no debo dejar de mencionar que faltan, naturalmente, todos los comprobantes de ciertos períodos, lo cual hace la búsqueda difícil y hasta inútil.

Como ya dije más arriba, el Senado de la Cámara de Villa Rica realizaba anualmente cuatro fiestas religiosas, y aparte de éstas, otras, también conectadas con la iglesia, que eran los nacimientos, las bodas, y el restablecimiento de una enfermedad de un soberano o su consorte, de príncipe y princesa, así como los eventuales decesos de cada uno de ellos. Para una festividad solemne daba también lugar el arribo de un nuevo *Capitão Geral* (Gobernador), designado por la corona. Aparte de esto hubo otros festejos, estrictamente profanos o mundanos, en que se hacía música de solaz y de danzas y de la cual, lamentablemente, no nos ha quedato una información precisa, no siendo vestigios de la más alta calidad de la música contemporánea europea de cámara. La indiscutible presencia de la música popular no tiene ubicación en este estudio, pero *Critilo* la menciona en sus "Cartas Chilenas", así, por ejemplo, el *lundú,* que con el nombre de *lundum, ondú,* etc., rebasó el área lusitano-brasilense, se asomó en el Río de la Plata y demuestra haber tenido, por sí origen africano, hermanos y hermanas coreográficas dispersas en el continente, bautizadas con los nombres de zamueca, zamba, cueca, bambuco y otros.

Para las fiestas anuales, el Senado de la Cámara llamaba a licitación pública a los conjuntos musicales existentes en la Villa, por medio de pregón público, en idéntica forma que las licitaciones corrientes para la reparación de una acequia, calzada o edificio público, la edificación de un cuartel o la construcción de un artístico chafariz (fuente), la manutención de los presos en la cárcel u otras actividades en que podía haber lugar para una pública concurrencia de los in-

teresados. Esto se llamaba *arrematação* o *rematação* y se realizaba con todas las solemnidades públicas del caso. Reunido el Senado de la Cámara, constituído por el Juez Presidente, Vereadores, Procurador, Escribano, y Portero de la misma, se examinaban los pliegos presentados por los distintos conjuntos musicales de la ciudad y el *Rol de Músicos* que debía acompañar aquel escrito, previamente revisado por los presentes. De que había severidad en la selección de los candidatos —directores de conjuntos, cantantes y músicos enumerados— lo prueba un hecho que en la segunda mitad del siglo XVIII se consideraba demás estipular, por ser condición sobreentendida, pero que se hacía constar en rematações desde 1800 en adelante, en que se decía que sólo podían ser "admitidos los mejores músicos del país". Aun circunscribiendo la definición "país" a la inmensa *Capitania Geral*, el hecho no pierde en importancia, porque ya sabemos que los mejores músicos de todo el Brasil se encontraban durante la segunda mitad del siglo XVIII en esa región central.

Una vez examinados los pliegos y separado el del postor de menor precio por el servicio musical anual, el Portero de la Cámara, mientras ésta permanecía reunida, iba a la plaza principal y "yendo de arriba hacia abajo y de un lado para otro", decía en voz alta y bien inteligible que fulano de tal había ofrecido el menor precio por el servicio de música anual, consistente en tantas *oitavas de ouro* y preguntaba si no había, entre los presentes, quien quisiese ofrecer un precio menor. La solemnidad del acto revestía caracteres interesantes, porque el Portero volvía al Senado, daba cuenta de que no encontraba ofertas más ventajosas para los intereses de la ciudad y regresaba, con la debida autorización, para proceder al remate del servicio musical con el licitante presente, a quien entregaba, para simbolizar el acto, un ramo verde que en su mano traía, deseándole en voz alta: "Que lhe faça muito bom proveito!" Pero al mismo tiempo, la aceptación del rol de músicos y del precio estipulado, así como el conocimiento de la persona del director, aun no era garantía suficiente para la Cámara, la cual siempre exigía un *Termo de Fiança*, es decir, una garantía dada por otro profesional, de igual prestigio y responsabilidad que el anterior, para tener asegurada la efectividad de los actos musicales, saltando en la brecha, en caso de enfermedad o deserción, si bien ésta jamás se ha producido en los actos oficiales, aunque sí, en contadísimos casos en las Cofradías, por razones de rivalidad o quizás, por conflictos personales.

Al hallar en 1956 los *Livros de Termos de Arrematações* de Villa Rica y en ellos las *Arrematações de Música* con los *Termos de Fiança* y el respectivo *Rol de Músicos*, he podido iluminar el aparente misterio de la actividad musical en aquella capital e inclusive hacer una lista de músicos; pero sólo en el período que media entre 1772-1796 y 1803-1834. Falta otro, de 7 años, entre 1796 y 1803, que

está perdido, pero que ha podido ser restaurado parcialmente por la existencia de libros de contabilidad de la misma Cámara. De 1772 hacia los comienzos de la formación musical en Villa Rica, la documentación sigue siendo parca. Si se agrega a estas cuatro fiestas oficiales y a las eventuales que nunca faltaban, como por ejemplo, la asunción de mando de un nuevo Gobernador, con las innúmeras fiestas en las demás iglesias fuera de la Matriz de *Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto* y de la Matriz de *Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias* y cuando se examinan los libros de recibo de las Hermandades y Cofradías, se llega a la conclusión de que la actividad musical no sólo en Villa Rica, sino en todas las ciudades de Minas Gerais era muy densa y podía dar trabajo a mucha gente, que la misma competencia hacía de tamiz y que el esplendor y la superación de cada corporación de fieles mantenía en alto el nivel de pago de músicos *profesionales*. No queda la menor duda que los músicos de Minas Gerais fueron en su mayoría profesionales libres, en contraste con los músicos esclavos y los artesanos, músicos de ocasión, en el Río de la Plata. También se percibe que no sólo eran tolerados sino reconocidos como tales. En cierta ocasión, la respetuosa recomendación de un músico, director de conjuntos, hecha por el Gobernador General de la Capitanía a la Mesa de la *Igreja do Carmo* en Villa Rica no tuvo en ésta el menor efecto y esto que el recomendado en cuestión fue hombre muy capaz: Ignacio Parreyras Neves y su protector ocasional, Luiz Diogo Lobo da Silva.

Solía suceder que un mulato cantor o instrumentista, pero más a menudo el mismo director del conjunto llevase a un pequeño esclavo como soprano y cobrara la participación de éste a través del maestro contratante, en caso de no serlo él. O lo presentaba como supernumerario (extra) cuando hubo que aumentar el conjunto, pero lo cierto es que todos los partícipes eran mulatos o negros libres (muy posiblemente muchos mulatos de subido color, inclusive negros retintos), a su vez miembros de una cofradía de su raza, ya que las cofradías de blancos no admitían, en su reglamento, a gente de tez morena. Por los nombres de los músicos y por su ausencia en las cofradías de la clase social ultramarina, de origen portugués directo, al igual que por otros testimonios, sabemos pues, que todos ellos, quizás con excepción de muy pocos y por mí desconocidos casos, fueron negros y mulatos.

El lector preguntará ahora cuál sería la integración de un conjunto de los que se presentaban a las *arrematações*. Afortunadamente he podido hallar más de un rol auténtico, extendido por el director de conjunto de puño y letra, que eran agregados al expediente en la Cámara no sólo de la Capital de la Capitanía, sino de cada cámara local (así al menos debe suponerse, aunque sólo he examinado hasta ahora los documentos de Villa Rica). Debe decirse desde un princi-

pio que la forma de hacer música adquirió, en cuanto a la composición vocal e instrumental, aspectos curiosos que no deben ser interpretados de manera alguna como consecuencia de la falta de recursos —porque de éstos había más que suficientes— sino como evolución de un criterio y gusto locales, de un placer por determinada combinación de timbres, de una cierta orientación estética propia del ambiente o dada al correr de los años por él. Se hace necesario explicar también a esta altura de la exposición que la homofonía europea estaba en pleno desenvolvimiento y encontró en el desarrollo musical de Minas Gerais campo fértil, o quizás, éste se ajustó a aquél estilo, aumentando los componentes de los conjuntos para hacer posible su interpretación. En general, los conjuntos eran pequeños. Nunca intevinieron más de 4 voces (solistas) mixtas, salvo en el caso de emplearse más de un "coro". Se trataba, pues, de un cuarteto vocal. Doy aquí el *Rol de Músicos* que el Quartel Mestre Domingos Joze Fernandez ofreció, más o menos entre 1780 y 1790, para las festividades anuales del Senado de Villa Rica:

(*Vozes*)	Tiple:	Joao Inocencio Coira
	Alto:	Francisco Gomes da Rocha (*)
	Tenor:	Gabriel de Castro
	Baxa:	Florencio Joze Ferreira (*)
Rebecas (*Rabecas*):		Francisco Gonçalves
		Domingos Joze Fernandez
		Antonio Aleixo
		Carlos Teixeira
		Manoel Pereira
Rebecao (*Rabecao*):		Caetano Rodríguez
Bóes (*Oboes*)		Antonio Gonçalves
		Joze Lizardo
Trompas:		Marcos Coelho Netto (Pae) (*)
		Marcos Coelho Netto (Filho) (*)

Este conjunto de 14 intérpretes era lo que llamaríamos hoy el tipo *standard*, pero el más usual en las festividades religiosas. Solía ser aun más reducido, prescindiendo de los óboes; en otros casos inclusive del contrabajo, para ser sustituído por el bajo cifrado, correspondiente al órgano o al clave. Los que están marcados con asterisco, eran además comprobadamente compositores. Quizás lo fue también alguno de los restantes, que eran por lo general hábiles tocadores de varios instrumentos. Encontramos, pues, cuatro voces (mixtas), seis cuerdas (dos primeros y dos segundos violines, una viola y un contrabajo de tres cuerdas), dos óboes y dos trompas. De acuerdo con el género y el estilo cultivados, voces, violines primeros y segundos y

los óboes eran portadores de la parte melódica de la obra, lo restante estructura armónica, fundamento, *ripieno*. Debo agregar que el empleo de fagotes, clarines, *clarinetes* y en algunas ocasiones de claves y hasta de timbales era común, pero más bien en festividades mayores, de gran solemnidad, en que solían ser duplicadas y hasta cuadruplicadas las voces (8 o 16 voces). Nótese al mismo tiempo el equilibrio, hoy inexistente, al menos en interpretaciones de música de los siglos XVII y XVIII (e inclusive de comienzos del XIX), entre voces, cuerdas y vientos: 4 x 6 x 4 en el sentido numérico y proporcional, pero en el del volumen sonoro resulta aun más equilibrado. ¿Qué proporción debería procurarse hoy —para no adulterar la verdad histórica— en el caso de emplearse un coro de 120 voces, en vez del coro a 4? 120 voces, 60 primeros y 60 segundos violines, 30 violas, 30 contrabajos, 60 óboes y 60 trompas? El falseamiento del concepto sonoridad y del contraste sonoro se ha vuelto hábito en nuestros tiempos y como las cifras dadas recién, conducen a una aberración completa, sería indispensable tener en cuenta, para la interpretación aproximadamente fiel de las obras de Minas Gerais, un coro de 16 voces de alta calidad, 8 primeros y 8 segundos violines, 4 violas, 2 violonchelos y 2 contrabajos, 4 óboes y 4 trompas.

Cuando escribí en 1946 mi primer ensayo sobre *La Música en Minas Gerais* (2), localicé una serie de músicos por referencias varias, inclusive por recibos. Estos, después de la segunda investigación en 1956, descendieron a una cifra insignificante, comparada con la recopilación actual. En el viaje reciente, el panorama se amplió y ganó en profundidad, pero aun carecería de coraje para establecer cifras definitivas, pues faltarían varios años para ver claro en ese magnífico panorama del pasado, olvidado por las generaciones de hoy que viven de espalda a su historia, y también destruído parcialmente por la irresponsabilidad de muchos hombres. He localizado en Villa Rica los nombres y apellidos (y en la mayoría de los casos también las firmas) —hoy microfilmadas— de unos 150 músicos, entre cantantes, instrumentistas, directores (que reunían una o ambas condiciones), organistas y compositores y de éstos, como lo comprueba la existencia de documentación más precisa, en el período que media entre 1770 y 1800, la mayor parte vivió y actuó en ese lapso. No encuentro difícil que esta cifra se duplique si apareciese una documentación adicional a la examinada hasta ahora.

¿Acaso no es único este fenómeno artístico-cultural, a gran distancia de la epidérmica costa donde ya se había formado una cultura, si bien incipiente y esporádica? ¿Y no es aleccionador pensar que en la

---

(2) Lange, Francisco Curt: *La música en Minas Gerais. Un informe preliminar*, in Boletín Latino-Americano de Música, Tomo VI, Río de Janeiro, 1946, págs. 409-494; Ed. Instituto Interamericano de Musicología, Montevideo, Uruguay.

segunda mitad del siglo XVIII existiera no sólo en Villa Rica sino en todo Minas Gerais esa maravillosa voluntad de hacer música? Cuando se inauguró, en 1749, la capilla de Lagôa Santa, no sólo se trasladó a estas milagrosas aguas curativas una caravana de mineiros y autoridades civiles y eclesiásticas, procedentes de Sabará; con ellos fue un numeroso conjunto vocal e instrumental, también en representación oficial. Esta disposición de viajar con la música, de un lado para otro, ha sido común en aquellas abruptas y dilatadas regiones. Joze Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, mulato, organista en un tiempo en la *Igreja da Ordem Terceira do Carmo*, en el Arraial do Tijuco, viajó con su saber y su renombre de una a otra parte de la Capitanía, y se presentó en Ouro Preto en 1799, donde se produjo la extraña coincidencia que en una misma Cofradía y bajo el techo de la misma Matriz actuaran tres compositores: Joze Joaquim, aun hoy misterioso personaje, Jeronymo de Souza Lobo, y Francisco Gomes da Rocha. Los viajes de Joze Joaquim por los sertões no pocas veces infectados de bandoleros y asesinos tiene aun más que la famosa caminata de Juan Sebastián Bach y la reunión de estos tres compositores bajo una misma bóveda, en fraternal competencia, salvando las distancias y jerarquías (e inclusive las diferencias cronológicas), ha sido un instante tan bello para la Historia de la Música en Minas Gerais como si alguna vez Schütz, Bach y Händel hubiesen podido reunirse durante un año en uno de los templos más representativos de la Alemania protestante o Palestrina, Orlando di Lassus y uno de los Gabrieli en una Catedral del credo católico romano.

Sin embargo, hubo para otras festividades —que no eran las normales o cotidianas— combinaciones sonoras diferentes y extraordinarias. En 1787, con motivo de asumir el mando en la *Capitania Geral das Minas Gerais* el Visconde de Barbacena, actuaron bajo la dirección de Francisco Furtado da Silveira 2 coros (8 voces mixtas), 8 violines (a dividirse entre primeros, segundos y violas), 3 rebecões (contrabajos), 1 fagot, 2 clarines, 2 trompas, 2 flautas y 2 óboes. Observamos de nuevo el contraste entre el grupo vocal y los instrumentos a viento: 8 voces, 11 instrumentos de arco, 5 de madera y 4 metales (9 a viento). Esta era, en realidad, el equilibrio ideal de aquella época, el corte aureo para los oídos de los profesionales del siglo XVIII, incluído, por supuesto, Bach y otros grandes músicos europeos, a lo cual deben agregarse timbres diferentes en los instrumentos empleados, especialmente en los metales.

Para los funerales del Augusto Rei Dom Pedro o Terceiro, en el mismo año, se emplearon 4 coros (16 voces mixtas), 4 rabeções, 2 fagotes y 2 cravos (claves), bajo la direccin de Ignacio Parreyras Neves, quien debe haber sido fuera de duda el autor de la obra. He aquí una demostración práctica, que ya nos conduce al capítulo próximo, de la originalidad de concepción de timbres y de contrastes

sonoros, establecidos por aquellos maestros, o mejor dicho, concebidos por ellos, porque ya no se trataba, en esta fase del desenvolvimiento artístico-musical, de servirse de obras importadas sino propias, compuestas para la ocasión, al igual que en Europa. En la literatura musical del viejo continente jamás he encontrado instrumental tan deliberadamente "fúnebre" como en esta obra, que debemos declarar perdida, lamentablemente, como muchas otras. Los maestros mineiros, he aquí la conclusión, trabajaban al igual que sus colegas europeos, escribiendo música para cada servicio especial, para cada ocasión solemne, para repetirla en muy pocas ocasiones o olvidarla casi siempre, con excepción de la que fue escrita para toda la Semana Santa, concebida para uso permanente, es decir, una vez al año (y aún así he encontrado para ese importante y extensísimo servicio semanal más de una música escrita por el mismo autor). No sólo es notorio que existieran claves en Villa Rica, traídos a lomo de mula desde Río de Janeiro o São Paulo y provenientes de Lisboa, curioso es también el hallazgo de esta mención de música fúnebre, escrita por un director de conjunto, el cual, por el descubrimiento ocasional de un Credo en mi viaje reciente, resultó ser también un talentoso y sin duda prolífico compositor.

Cabe agregar a lo que antecede, como apéndice a este capítulo, que el Senado de la Cámara fue previsor y supervisor de costumbres y acciones, no sólo en el caso de los niños expósitos, cuya crianza se pagaba, sino también en asuntos menos materiales como los que planteaba la música artística. En una *arrematação* que hizo el maestro 'Joze Theodoro Gonçalves Mello en 1773, aquella alta corporación estipulaba en el acta o *termo* en que se le concedía la música anual, "a condissão [de que] destrassem nellas alternativamente os musicos da Casa da Opera", es decir, que recomendaba la admisión alternada, en el conjunto profesional de Joze Theodoro, para su debido adiestramiento, de músicos (y cantantes) de la Casa de Opera, (que no funcionaba, como creo, bajo la protección directa de la Cámara), a los efectos de mejorar la capacidad de conjuntos de música religiosa— habría sido percibida por los Senadores concurrentes a los espectáculos de la Casa de Comedias o Teatro local.

Las Operas

En 1786, el entonces Gobernador Luis da Cunha Menezes, vuelto célebre por las caústicas diatribas que en sus *Cartas Chilenas* le dirigiera *Critilo* (el famoso poeta Tomás Antonio Gonzaga), dictó una Ordenanza para que se realizasen *óperas* y festejos con motivo de los "felizes despozorios dos Serenissimos infantes o Sr. D. João e a Snra. D. Marianna Victoria, filhos de Nossa Augusta Soberana comos serenissimos infantes Sr. D. Gabriel Jr. de El Rei Catholico e Sra. Dona Carlota Joaquina, filha do Principe de Asturias". De acuerdo con la

liquidación de cuentas que encontré en el *Arquivo Público Mineiro* en 1945, se llevaron a la escena tres *óperas* y dos dramas. Debe entenderse que se llamaba comúnmente en aquel entonces *ópera* una representación teatral intercalada con trechos musicales, interludios, danzas y también precedida por la correspondiente introducción, obertura o *sinfonía*, aparte de los trozos vocales. En aquel documento, cítanse dos títulos de las obras, sin mencionar a ninguno de los tres autores, pero los nombres mitológicos nos indican que se trataba de representaciones serias. Regente, es decir, director de estas óperas fue Marcos Coelho Netto (padre) y apuntador un hermano de él, Manoel. No sólo se pagó por el "ensino de Muzica, as danças, Cupido e Iris", también se abonó por *composición* de la música. No sabemos si los dos dramas recibieron en Villa Rica música escrita por un compositor local (se pagó a Florenzio Joze Ferreira Coutinho por componer música), pero en el supuesto caso de que sólo se hubiese escrito parte de la música, la otra ya tenía que encontrarse en la ciudad, porque la Ordenanza no dió mucho plazo para la preparación de los espectáculos y en este caso, para la composición de la música. Me inclino por completo a creer en el esfuerzo local, en lo que a música se refiere, tanto más porque "Nicolau Soares [comprou] tres mazos e seis cadernos de papel pautado para copiar as solfas das Operas Reais", todo ello en la minúscula Villa Rica. Teatros los hubo también en São João d'El Rei, Arraial do Tijuco y posiblemente en otras partes o al menos representaciones teatrales con música al aire libre o en casas improvisadas al efecto, en ocasiones festivas especiales. Pero si en Cuiabá, capital del Estado de Matto Grosso, se representó en 1780 con motivo de la visita de un Desembargador la ópera *Esio en Roma*, de Pórpora, queda demostrado que además de la música que se escribía en cada ocasión, había también en cada ciudad del Brasil colonial un buen depósito de música contemporánea y en Minas Gerais —por su desenvolvimiento musical superior a la de cualquier otra región brasileña— muchos de estos tienen que haber sido extraordinariamente ricos en materiales.

Los compositores mineiros

No será posible jamás establecer fechas y nombres para señalar al primer compositor mineiro actuando en aquel medio. Si bien importóse música en cantidades que sobrepasan toda imaginación —como ya se ha dicho antes— copiándose esta música a la vez para su uso en otros lugares, la composición *in situ* debe haberse generalizado desde muy temprano, antes de escribirse en el año de 1750 y tal vez desde el principio de la formación cultural y artística de Minas Gerais. La creciente actividad musical condujo a la disminución de las importaciones de música religiosa y a la suplantación de ésta por música propia, escrita para cada ocasión y finalidad. No sé si los compositores

mineiros estarían poco familiarizados con las formas de la música instrumental o si las ocasiones de ejecutarla eran escasas, y en cambio, abundantes y hasta excesivas las obligaciones para la creación de música religiosa. En 1794, Manoel da Cruz, un negro o mulato violinista, copió su parte correspondiente a un cuarteto de Haydn, el op. 1 Nº 3, es decir, cuando al maestro vienés aun quedaban quince años de vida. Música de Wagenseil, Mozart, Boccherini y Pleyel fue localizada por mí y de éstos y otros autores tiene que haber existido una cantidad apreciable de composiciones. Los documentos anteriores a esa época se han perdido irremediablemente (tanto del género profano como del religioso), pero debemos declararnos felices por haber podido salvar los que aquí comentamos.

De su constante uso hablan elocuentemente los extremos inferiores de cada página, de tanto darlas vuelta, o los lagrimones del amarillento sebo de las velas que solían caer sobre ellas en las veladas nocturnas. Con todo, debemos creer que la vida social en ciudades como Villa Rica no fue movimentada y que la música de cámara y la orquestal debe haber sido tocada más bien con alguna frecuencia en el Palacio del Gobernador, que está hoy transformado en la famosa Escola de Minas, o en sesiones privadas de los mismos músicos instrumentistas.

De música religiosa no he hallado más que una sola obra proveniente del exterior, siendo ésta portuguesa. Sólo la incógnita de aquella sección del Archivo en la que se encuentran obras de autores anónimos, por la constante copia de partes que por su desgaste tenían que ser renovadas y que daban lugar a que poco a poco los autores quedasen mutilados: de Joze Joaquim Emerico Lobo de Mesquita quedó un Joze Joaquim, un Emerico (nombre adoptado del Emerich alemán), Américo, Emerico Lobo, Mesquita, o solamente Lobo. Con los Souza Lobo ha sucedido algo parecido. Autores anteriores han caído por completo en el anonimato, como el autor de una misa encontrada por mí, cuyo único indicio es el nombre *Guilherme.* Otros muchos manuscritos tienen el sitio, reservado al autor, en blanco. Cuando se habla de una *Ladainha de Marcos,* si no fuese reconocible por su estilo, podría ser atribuída tanto a Marcos Coelho Netto Padre como a Marcos Coelho Netto Filho, pero también a Marcos Portugal, cuya música caminó hacia el Oeste, una vez que él se radicara en Río de Janeiro, aunque esta migración de obras se produjera, al igual que la del Padre José Maurício Nunes Garcia, mucho más tarde respecto al período que estoy tratando.

No se podrá saber jamás cuál fue la enseñanza impartida por aquellos maestros músicos. Seguramente no se contaría nunca con una escuela o conservatorio, sino con la enseñanza individual, tanto en la práctica: el ejercicio vocal e instrumental, como en la teórica, o sea, solfeo, teoría, armonía y composición. Bach dijo en cierta oca-

sión que tuvo que esforzarse mucho en su vida y que otros, esforzándose como él, llegarían también tan lejos como él, pero habría que agregar que Bach aprendió muchísimo de otros autores al copiar pacientemente su música para uso suyo y de los servicios a su cargo. Todos los músicos mineiros tienen que haber sido músicos prácticos de primera calidad. Algunos parecen haber sido indispensables en su instrumento principal o en su registro de voz, pues figuran a lo largo de una vida en que la plenitud del dominio técnico garantizaba una interpretación impecable. No hay mejor prueba de la capacidad técnico-práctica de esa gente que la lectura de los pocos manuscritos originales que he podido salvar o de las buenas copias de la misma época, pues hay que añadir todavía que aquellos maestros escribían directamente sus partes sin recurrir a la confección de la partitura. La lectura de los solos y dúos, la fluidez del contrapunto, todo ello nos habla de músicos de gran talento.

Si he llamado a este movimiento de compositores mineiros la *Escuela de Compositores de Minas Gerais del siglo XVIII*, no lo hago en el sentido de fijarle un sitio ni tampoco un cuerpo docente, pero la lectura de miles de páginas de la documentación descubierta demuestra con toda evidencia la camaradería recíproca y la aparente falta de rivalidad. Cabe añadir aún que existe la hipótesis de haber formado los maestros compositores a los alumnos en su propia casa, como fue costumbre en las pequeñas ciudades y villas europeas hasta fines del siglo pasado. Serían los llamados "aprendices" que recibirían casa y comida y tendría que interventir, apenas dominasen los principios teóricos y prácticos, en actividades públicas. De ello no he encontrado prueba documental, al menos hasta ahora.

Esta labor de composición de los mineiros, explicada en las líneas que anteceden, al igual que su afán de interpretar música, adquieren un aspecto peculiar para el que conoce y ama el Estado de Minas Gerais, compenetrado por completo de su historia y realidad social. El hombre mineiro ha vivido siempre con un máximo de austeridad y más aún el hombre humilde o el de la llamada clase media. Mirar dentro de las casas de cualquier villorrio, aldea o pequeña ciudad es el encuentro con cuartos limpios, los muebles indispensables, poco o ningún adorno en las paredes, bien aireadas y enclavadas siempre (con su antiguo *pao a pique*) en las pendientes o sobre el filo de un trecho de montaña. Tengo la impresión que el mineiro, aun en los tiempos de esplendor, poseía mucha vida interior, un espíritu filosófico denso aunque simple, que sólo encontraba la oportunidad de exteriorizarse —y también de extasiarse— oyendo o ejecutando música, contemplando el paisaje o contribuyendo en el mejoramiento de los interiores de templos y edificios públicos. Parece que el mineiro hubiese puesto en cada cosa material levantada a su alrededor algo de su amor, un pedazo de alma, un hálito de su propia vida,

sencilla y a la vez grande. Es por esta razón que toda la música mineira hasta ahora por mí transcrita, tiene rasgos de nobleza, un estilo aunque reflejo de Europa, de distinción; una melódica ágil o serena, pero siempre cantable; un contrapunto fluído como la contención natural del poeta que confía sus intimidades al papel o del músico que las vuelca en sonidos, y no pocas veces la alegría desbordante, generosa, comunicativa, en aquellas composiciones cuyo texto y ocasión señalaban de antemano su carácter festivo. ¡Cuántas *Ladainhas* se parecen a un manantial que parece brotar en los instantes más álgidos de una primavera luminosa!

Es a través de esta música, en la que no faltan sorprendentes rasgos de originalidad, que admiramos la contemporaneidad de esos hombres ubicados en el corazón de América, distantes de la Europa preñada de cultura, ignorantes de la trayectoria humana y espiritual de un Pergolesi, Händel, Bach y Haydn y sin embargo, tan próximos o identificados con ellos, que nos abisma la idea de que existan reminiscencias de aquéllos cuyas obras, como en el caso de Bach y Händel, posiblemente jamás llegaron a conocer en su vida; pues es imposible que una existencia tan circunscrita a su lugar de acción como la de Bach, ignorada en muchas partes de Alemania, haya podido ser conocida a través de algunas de sus obras en Portugal y Minas Gerais. Cuando sentimos trechos que nos recuerdan a estos maestros como si fuesen pedazos vivientes de su propia obra, debemos tener presente que estamos escuchando *el estilo de la época*, el mismo del que se nutrieron Bach y Händel, Haydn, Corelli y Vivaldi, el estilo de la Europa del Barroco en sus primordios de transición o ya encaminado abiertamente a la homofonía, absorbidas ambas tendencias estilísticas más tarde en Minas Gerais en forma simultánea, por la remisión de música impresa y manuscrita, procedente de la europeísima Lisboa.

Particularmente conmovedora es la existencia de uno de los compositores por mí descubierto: Francisco Gomes da Rocha. De su humilde vida de cantante y esporádico director de conjuntos —jamás dejó de ser contralto en el cuarteto vocal— nada más he podido averiguar, a pesar de mis contínuos esfuerzos. Sólo en contadas ocasiones fue rematante de música o fianza de otro maestro; el resto de su vida permanece incógnito, casi diría, que se deslizó plácida o seráficamente en la capital mineira, con el Itacolomí por guardián, allá lejos, como singular mole en la elevada cresta de la montaña. Sin embargo, quien lee o escucha la *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, reconoce no sólo el positivo talento de este humilde mulato, sino la grandeza de su espíritu, el vuelo de su fantasía, la seguridad en el deslizamiento ágil de su contrapunto. Para escribir la *Novena* y llegar a esta altura de madurez estilística, el dominio de la composición y de los medios expresivos, tiene que haber compuesto mucha música con anteriori-

dad a aquélla. Sin embargo, una sola obra, la *Novena*, ha sido encontrada por mí en forma completa y luego un pequeño trozo vocal para una procesión, incompleto. Francisco Gomes da Rocha, al igual que muchos de los compositores de Minas Gerais, viviendo en un ambiente artístico pleno, en una especie de hervidero de mestizos cuyos ojos y almas se habían encontrado de frente a la revelacin artística y al "poder realizar", a esa voluntad creadora, todos ellos, digo, hubiesen alcanzado fama universal, siempre que su presencia de hombres de color hubiera sido admitida en las Cortes europeas o en las Capillas dependientes de ellas. Francisco Gomes da Rocha, al igual que los dos Marcos Coelho Netto, Ignacio Parreyras Neves, Joze Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jeronymo de Souza Lobo (estos dos últimos organistas, además de compositores); los otros compositores de Villa Rica, Sabará, Marianna, São João d'El Rei, São José d'El Rei, Pitangui, Itabira, Caethé, Arraial do Tijuco, Serro, Conceição do Matto Dentro y de villorrios más pequeños que éstos —al menos los que hemos localizado ya— llenaron la segunda mitad del siglo XVIII con una dignidad sin procedentes en tierras americanas, con un fervor desconocido en la mayor parte de ellas, con una humildad y una concepción de su deber que tanto se asemeja a los tiempos de Bach y Schütz, y anteriores a éstos, repetidos en Minas Gerais por una feliz conjunción de circunstancias en la evolución económica y cultural de su *Capitania Geral.*

Se hace necesario destacar otra vez que no hubo apariciones aisladas de músicos. La prueba más evidente no nos es dada solamente por Villa Rica, sino por la distante Diamantina, que en el decorrer de su vida colonial se llamaba Arraial do Tejuco o Tijuco (arraial, en portugués, viene a ser un pequeño conjunto de casas). Mi primera información sobre la vida de Joze Joaquim Lobo de Mesquita hacía suponer que ese hombre, mulato, Alférez de las Milicias (una distinción que solía darse a ciudadanos nativos de mérito, con el fin de respaldar mejor la seguridad de tan enorme como valioso territorio), había vegetado en aquel lugar, dedicado por entero a tocar el órgano en la *Ingreja do Carmo* y a componer música. Mis recientes investigaciones en Diamantina dieron un vuelco total a mi antigua concepción. La revisión de algunos libros —otros se han perdido— dieron por resultado que en tiempos de su actuación había por lo menos dos órganos y por tanto dos organistas en la villa, pero aparte de ellos, hubo varios conjuntos musicales y sus respectivos maestros-directores. Joze Joaquim no fue nunca director de conjunto en la *Igreja do Carmo* —al menos no se le fijó en el *termo* (contrato) tal obligación— y se dedicó al órgano por la anualidad de 50 octavas de oro. Hubo, sólo en esta iglesia, entre 1770 y 1798, nueve músicos directores de conjuntos, entre ellos un compositor: Manoel de Sam Payo Bello, pero presumiblemente lo fueron también los demás.

No faltó quien, sin ser músico, pusiera en duda mis aseveraciones sobre la calidad y cantidad de maestros-compositores, diciendo que la música era copia de obras portuguesas y que la ejecución tiene que haber sido deficiente, por tratarse de músicos vagabundos e incapaces. Se respaldaba quizás en manifestaciones de un viajero como Saint-Hilaire, que apareció tardíamente en el panorama cultural mineiro y juzgó la repersentación de obras teatrales por mulatos en el Teatro de Villa Rica de ridícula y deficiente. Ya antes, *Critilo*, en pleno apogeo de la actividad musical culta, también lamentó "que nos teatros, Os tres mais belos dramas se estropiem, Repetidos por bocas de mulatos"..., al aludir, precisamente, a las representaciones que había ordenado el "Fanfarrão Minesio" (el Gobernador Luiz da Cunha Menezes). El lector que ha recorrido atentamente las *Cartas Chilenas*, se habrá dado cuenta que jamás incurre en la crítica de una música mal ejecutada, lo cual es una afirmación de que la actividad musical se encontraba en un nivel diametralmente opuesta a la teatral.

Quien ve las partes vocales e instrumentales (algunas partes de primer violín han sido escritas con un verdadero refinamiento de ejecución por Jeroymo de Souza Lobo); el que observa los rasgos de una caligrafía musical notable y lee en los libros de Cofradías que el maestro contratante *debe proveer su propia música;* quien recuerda la seriedad con que el Senado de la Cámara reglamentaba la música anual y la que podía presentarse como eventualidad, fuera del programa trazado, comprenderá que Minas Gerais fue un emporio musical jamás igualado en ninguna época de la historia de la música, si tenemos en cuenta las circunstancias y el elemento humano que en él intervinieron. Cualquier afirmación que pudiera hacerse respecto a la posible insuficiencia de interpretación por los músicos de la época, cae en un total vacío. Esto sería posible sostener si se tratara de música importada, únicamente, pero los compositores mineiros esribieron su música para las posibilidades técnicas del medio, es decir, para músicos profesionalmente capaces, porque de otra manera, sus obras tendrían que haber sido realizadas con mayor simplicidad y hasta pobreza.

No evolucionó más esa *Escuela de Compositores*, porque el período en que pudieron actuar fue demasiado breve, pero su actividad, su amor por la música, fue herencia para todos los mineiros y si bien el siglo XIX acusa un descenso en calidad, en la música que se escribió en aquel Estado, su ejercicio aumentó más y más y con él el número de compositores, profesionales muchos, pero aficionados otros tantos. Alimentada por otras corrientes, incorporando instrumentos modernos, "profanizándose" por el proceso general que afectó a la música en todo Occidente (individualizándose, se diría con menos precisión), perdió su pureza, pero el amor por la música ha sido el mismo, hasta en los lugares más apartados, donde ambos sectores

(profesionales y aficionados), se esforzaban en la formación de bandas rivales con su doble función social: por un lado como conjunto vocal e instrumental en la iglesia, interpretando música sacra; por otro en la plaza pública con retretas domingueras, en el partido político y su campaña electoral y en las fiestas sociales, como conjunto de baile. Música religiosa y profana. Ciertamente, el capítulo de la música en Minas Gerais e nel siglo XIX no cabe en este estudio (3) y además, dejó de ser manifestación universal para transformarse en eclosión local, aunque tradicionalmente brasileña en casi todas sus regiones.

A los que quisiesen hacer mengua a un movimiento tan puro como el de la música en Minas Gerais, debe recordárseles un episodio que se produjo, ya pasado el siglo XVIII, en un pequeño lugar aun más distante que el Arraial do Tijuco. Allí quedó enfermo de malaria, si bien recuerdo, von Martius, compañero de von Spix en sus famosas investigaciones en el interior del Brasil. Era violinista por amor a la música, inclinación tan común en la mayoría de la gente nacida en el siglo XVIII o antes, y alguien de ese lugarejo se enteró de esta condición de *rabequista.* Un día apareció de una lejana *fazenda* un mensajero, trayendo de la brida un caballo bien ensillado, preguntando por el caballero extranjero e invitándole en nombre del amo a trasladarse a aquel establecimiento, para integrar un cuarteto que había quedado trunco por ausencia de uno de sus componentes. He encontrado unos Cuartetos de Pleyel, editados por André en Offenbach, que pertenecían a Januario de Gouvea Mendanha, habiendo sido obsequiado a él por su hijo, José Manoel. No es extraño que esa misma edición haya formado parte del acervo musical de esa fazenda que más tarde dió origen a la aldea llamada por el segundo apellido de la familia: *Mendanha.* ¿Acaso no conmueve esta actitud, tanto más en nuestro tiempos en que la actividad musical del aficionado ha cesado, siendo reemplazado eventualmente por la invitación de un discófilo para escuchar nuevas grabaciones adquiridas? En Minas Gerais, la identificación con la música fue total. No se trataba solamente de un grupo denso de profesionales ya descrito, no era tampoco el sector de la población culta y rica el que creía tener derecho a deleitarse con la música; han sido todos los mineiros, desde el más encumbrado hasta el más humilde, fuese dueño de minas y esclavo o un simple *garimpeiro* o *faisqueiro.*

---

(3) Tengo en elaboración, por especial encargo del Ministerio de Educação e Cultura del Brasil, tres obras referentes a ese período: a) *Historia de la Música en Minas Gerais* (*siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX*); b) Edición de 12 Partituras de compositores mineiros restauradas y reedición de las 3 anteriormente publicadas en Mendoza, como base de una futura *Monumenta Musicae Brasiliae;* y c) *Indice temático de autores y obras mineiras del siglo XVIII y comienzos del XIX.*

Hubo aun Padres-músicos en el siglo XIX, muy prolíficos en su creación musical, el Padre João de Deos Castro Lobo en Marianna y el Padre José María Xavier en São João d'El Rei, que poseían excelentes archivos de cuanta música se había producido alrededor de su tiempo, pero ante todo de Mozart y Beethoven, sus idolatrados Dioses. Comprobaciones de esta naturaleza se encuentran con gran frecuencia en la Historia de la Música del Estado de Minas Gerais, desconocida hasta 1945 para la Historia de la Música del Brasil, la cual, como muchas de nuestras Historias acusa grandes lagunas, dignas de ser llenadas con una investigación metódica y competente. Evidentemente, la historia musical de un país no puede ser realizada desde un cómodo escritorio, basándose en dudosa información ya publicadas o en suministros proporcionados por segundos y terceros. El único que reparó un instante en la actividad musical mineira fue el violinista italiano Vicenzo Cernicchiaro, en su *Historia della Musica nel Brasile*, obra injustamente desprestigiada sin la cual, por cierto, ninguna otra Historia musical podrá subsistir sin echarle miradas furtivas que le darán buenos resultados. Cernicchiaro nos habla de la habilidad tradicional del mineiro en las transposiciones a primera vista, para lo cual los músicos habrían tenido un sistema especial llamado *escarsejo*, una palabra que no he podido escuchar de los labios de ningún mineiro músico, por viejo que fuese, y cuyo origen remonta posiblemente a la época del brillo musical en toda la Capitanía. Otra comprobación de la popularidad de los instrumentos musicales nos la da un proverbio, al aludir al óboe, que desapareció de los conjuntos de comienzos del siglo XIX. Todavía hoy, las madres mineiras del interior, cuando oyen el llanto de su pequeñuelo dicen: "Abriu bué", lo cual quiere decir, que se comenzó a oír el óboe o que el óboe entró en acción. En efecto, el llanto ténue de una criatura de meses se asemeja mucho al sonido de este instrumento. Se trata de una de las tantas frases cuyo significado ha muerto hace tiempo, siendo por tanto desconocido para quienes la pronuncian. También a los nombres de algunos instrumentos se les aplicó, por medio de ligeraciones modificaciones, un significado más familiar. El violín, comunmente llamado en ese tiempo *rabeca*, no pocas veces aparece en partituras y roles de músicos como *rebeca*, el contrabajo de tres cuerdas o *robecão*, como *rebecão*, y la viola como *violeta*.

Los Organos

Falta agregar unas líneas sobre los órganos instalados en Minas Gerais, un capítulo que necesita de una investigación más minuciosa. Nunca se llegó a colocar en el Brasil un órgano de la magnitud del que es aun hoy orgullo de la Catedral Metropolitana de México o del tamaño de otros que se encuentran en Catedrales de varios Esta-

dos del primer país conquistado por la corona española: la Nueva España. Y posiblemente, también los órganos coloniales del Perú han sido superiores a los brasileños de la época, de los cuales no pocos existían en Recife y El Salvador, luego en Río y São Paulo, algunos importados, otros fabricados en el lugar. En cambio, los órganos del Brasil han sido más sólidos que cualquier otro de los tantos que fueron construídos en el Río de la Plata y el Paraguay, primero por los jesuítas y sus indios organeros, luego por organeros ambulantes (posiblemente indios, después de la expulsión de la Campañía de Jesús en 1767 o algún español viniendo de Potosí), y en las postrimerías del siglo XVIII por aquel organero belga *Joben*, autor del órgano de la Catedral de Córdoba y de otro muy grande, instalado en San Francisco en Buenos Aires, vueltos polvo hace tiempo. Varios de los órganos instalados en la *Capitania Geral das Minas Gerais* siguen en uso hoy día, aunque no con la perfección con que estos instrumentos deberían funcionar, como testigos de un glorioso pasado musical. Quizás algún día, el Gobierno del Brasil se apiade de ellos y contrate una firma europea para la fiel reparación o reconstrucción de estos instrumentos.

En la *Matriz de Nossa Senhora do Pillar do Ouro Preto*, ya había un órgano a mediados del siglo XVIII, a juzgar por las periódicas reparaciones asentadas en el libro de gastos (recibos). El primer asiento corresponde a 1756, lo cual quiere decir que el instrumento fue inaugurado por lo menos unos años antes. La *Cofradia de Nossa Senhora do Rosario dos Pretos do Alto da Cruz do Padre Faria*, alquilaba en un tiempo un órgano, sin duda pequeño (portátil), para sus festividades. No alcanzaría a los negros el dinero para adquirir un instrumento. El órgano de la Catedral (Sé) de Marianna, fue construído íntegramente en Portugal e instalado en el lugar donde se encuentra hoy, por el padre del Aleijadinho. En São José d'El Rei, hoy Tiradentes, se contruyó el instrumento con elementos del lugar, con excepción de las flautas importadas de la madre patria y finalmente, el de la *Igreja do Carmo* del Arraial do Tijuco, fue hecho enteramente en el sitio, por *termo* de la Cofradía (1782) con el Padre Manoel de Almeida Silva, por la suma de 1:320 $ 000, muy módico si se compara el costo con los precios de la época y cuando se contempla el macizo instrumento, ubicado en el centro del Coro. Lo he inspeccionado y creo que toda persona que lo ve, tiene que quedar impresionada, no sólo por la obra en sí, sino también por el hecho de haber sido fabricado a tanta distancia de los centros urbanos costeros. El dinero fue obtenido por medio de dádivas de los hermanos de la Cofradía y de una colecta que abarcaba a un círculo de personas más amplio.

Como detalle curioso debo agregar que la reparación de los órganos en Villa Rica incluía siempre el lavado de los "canudos" (flautas), con tres botellas de vino blanco, comprados al efecto, un pro-

cedimiento que posiblemente buscaba evitar que el estaño se picara, como sucedería con el empleo del agua.

Palabras finales

¡Cuánto esfuerzo, cuánta dedicación y espíritu abnegado constituyeron el resorte oculto de lo que en arte se ha realizado en aquellos ya lejanos tiempos! Si bien es cierto que la influencia de la iglesia católica fue de una penetración total en la vida del individuo y de la colectividad —mera repetición de situaciones idénticas en los países católicos y también protestantes europeos, pero especialmente en los ibéricos— la vida de esa época, al deslizarse ante nuestra imaginación, pareció haber tenido un sentido, un rumbo, una unidad indivisible. La modestia, las privaciones impuestas por el aislamiento, las acechanzas en pleno *matto* o *sertão,* la desolación de las *chapadas,* especie de páramos; el esfuerzo desmesurado, físico y espiritual, la entrega total a un propósito elevado, la ordenación equitativa de las actividades humanas ajustada a la evasión del tiempo; *la fe que todo invadía y acompañaba,* hizo que cada uno se sintiera apenas un artesano al servicio de Dios y de la comunidad. El blasón de la gente que aquí hemos comentado fue la humildad, sin el menor resquicio de la propaganda periodística que hoy forja a los hombres teóricamente y los agiganta ante los ojos de un público que ya no vive la música con el cuerpo y el alma; austeridad en todas las manifestaciones de la vida, en un Estado que estaba formándose con mil dificultades en medio de los mayores contrastes humanos y de la naturaleza; superación en las manualidades, en la concepción artística, en la vitalización del espíritu; prolongación de sí mismo más allá del límite fijado a lo físico, sin pedir jamás recompensas futiles, momentáneas y por tanto, efímeras.

Basta echar una mirada desde diversos ángulos de Ouro Preto y Antonio Dias, las dos *freguezias* de Villa Rica que forman el núcleo urbano en dos laderas opuestas entre sí, sin que por ello dejen de ser una unidad. Así comprenderemos que el concepto urbanístico, la facultad de enraizarse e identificarse con la tierra, la estabilización de los declives callejeros por medio de iglesias colocadas cada una *en el lugar donde deben estar,* en el único lugar que Dios y los hombres pueden haberles señalado, como presidiendo desde arriba a la comunidad o estando enclavado en medio de ella, pero siempre con la proporcióı áurea en los sentidos y en el alma, he aquí todo un período, toda una epopeya, toda una humanidad de orígenes y aspiraciones dispares, unida bajo el símbolo de tan grande belleza, que nos infunde tan pequeña, pero tan íntegra y homogénea ciudad colonial.

Volviendo a la música mineira que en ella sonó doscientos años atrás —digamos mejor, en todo Minas Gerais— puedo asegurar que

en la Historia de las culturas humanas jamás se produjo un desmentido tan categórico a la teoría de la desigualdad de las razas humanas (pregonada más tarde por el Conde Gobineau) como en el caso de negros y mulatos mineiros, unidos en un gran ejército de músicos, cultivando obras sacras y profanas, y creando una literatura propia, en una repetición del esplendoroso barroco europeo en tierras americanas, tocando y copiando música con la regularidad manual comparable a las abejas, con la avidez típica del mestizo que intenta por todos los medios su evolución, o con el afán del negro cultivado que busca alejarse espiritualmente de sus conraciales menos afortunados, cubriéndose con el manto de la cultura europea y aun expresándose, como sucedió en todo Minas Gerais, como portugués, es decir, como *europeo,* consecuencia de aquel canal cultural a que he hecho alusión capítulo atrás. Y como este afán estaba vivo en todos los de piel obscura, llevados por el azar a las tierras auríferas de las Minas Gerais o nacidos en ellas, esclavos o libertos, había una identificación de anhelos y resignaciones, de las cuales los compositores de esa época fueron los mejores intérpretes, los más felices forjadores de ilusiones, o para ser más preciso, de evasiones del espíritu desde la realidad circundante hacia regiones más altas.

No pocas veces, el humorismo de los músicos mineiros se encuentra en las copias de sus respectivas partes vocales e instrumentales: "Volte Vossa Mercê sem susto", escribió uno de ellos en el último renglón de la página, antes de tener que dar vuelta y pasar de un *Andante* a un *Allegro vivace.* Otro, que copió la música de toda una Semana Santa, puso al final su brasilerísimo —"Graças a Deus acabei!!" Identificado con aquella gleba morena, humilde y buena, pero sin ser compositor que coloque al final su *Finis Laus Deo,* me asocio a su constancia con un simple *Finis laus implet,* como rúbrica a esta informacin, no sin expresar nuevamente mi admiracin por un período que sólo puede ser para nosotros un nuevo y luminoso ejemplo de la música del pasado brasileño, perdida durante mucho tiempo en sótanos y archivos abandonados y vuelta a la vida por el milagro del descubrimiento y el afán de la restauración.

Mendoza, 12 de octubre de 1956.

Francisco Curt Lange.

Personalidad de BERT HAANSTRA

Entre los distinguidos huéspedes extranjeros del II Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, que organizó el S. O. D. R. E. en Montevideo durante los meses de mayo y junio de 1956, Bert Haanstra no sólo se hizo notar porque en la distribución final de premios acaparó los correspondientes a la categoría Documental Artístico y a la del Film Cultural. Y es notorio que *Y el mar no exisitía ya* (En de see was niet meer), realizada en Holanda en 1955, y *El Mundo rival* (The rival World), producción inglesa de 1954, merecían respectivamente esas máximas distinciones que coronaron con otro triunfo la carrera de uno de los creadores más refinados del cine contemporáneo en el difícil género del Documental.

Haanstra ya había sentado su fama internacional y el aprecio particular del espectador uruguayo con una pequeña pero importantísima obra que despertó siempre admiración gracias a su raigambre poética y a la exquisita sensibilidad que se hizo evidente sobre todo en *Espejos de Holanda* (Spiegel van Holland, 1950) y en *Todo fluye* (Panta Rhei, 1951) y que reiteró en otras muestras que, como las premiadas en el certamen del S. O. D. R. E., han llegado a colocarse entre las más valiosas que ha ofrecido el género en el cine mundial.

Pero ya en Montevideo este singular realizador holandés supo también fomentar directamente el semillero de inquietudes que ha caracterizado a un ambiente como el de esta ciudad en el que parece cimentarse el interés público por el hecho cinematográfico y sus problemas artísticos esenciales, ambiente que ha hecho posible el apoyo a Festivales como los que realiza bienalmente el S. O. D. R. E. y la venida al Uruguay de personalidades de la importancia indiscutible de un Haanstra. Por ello fue exitosa su participación activa en este importante certamen. Haanstra no sólo se limitó a ofrecer una interesantísima charla en el Estudio Auditorio explicando en una fun-

ción especial algunos de sus films más relevantes, sino que su labor se extendió a llevar sus profundos conocimientos a otros centros cinematográficos importantes de divulgación cultural que existen en Montevideo. Así los Cine Clubes se vieron favorecidos no sólo con su presencia sino también con el aporte valiosísimo de su experiencia, de sus charlas, de sus consejos y hasta de su puntualización muy oportuna acerca de la mejor orientación del incipiente cine nacional amateur. Y precisamente de una de esas charlas (la ofrecida en la sede de *Cine Universitario del Uruguay* previa a la exhibición de algunos films propios) se ha extractado lo fundamental respecto a *El movimiento de cine documental en Holanda*, una visión fidedigna que abarca lo más trascendente de la historia y orientación de una cinematografía cuyo camino bien puede ser común y ejemplar para el todavía balbuceante cine del Uruguay.

BERT HAANSTRA

El movimiento de Cine Documental en HOLANDA

La frase "escuela documental holandesa" ha estado bastante en uso en estos últimos tiempos, pero creo que difícilmente podría aplicarse en nuestro caso. Sólo se puede hablar de una "escuela" de cine documental o experimental cuando se ha mantenido una tradición durante un período relativamente largo. Es cierto que la tradición cinematográfica holandesa se inicia casi con los principios del cinematógrafo, pero sólo un grupo sobresaliente de talentos jóvenes ha comenzado lo que podríamos llamar un movimiento de cine documental, que encabezó Joris Ivens, realizando, antes de su partida de Holanda, películas como "Lluvia", "El Puente" y "Zuiderzee".

Ivens no ha vuelto a trabajar en nuestro país, aunque me ha dicho que le gustaría filmar nuevamente en su patria algún día. Ahora trabaja en su primera película argumental con Gerard Philippe, que encarna el personaje principal siendo además co-director, en base a la historia de "Tyl Wilenspiegel" que acercará a Ivens aún más a Holanda.

Junto a él surgieron otros realizadores de gran talento como John Ferno y Helen van Dongen. John Ferno comenzó como asistente de Ivens y le ayudó en la realización de muchas películas en el extranjero, a menudo como camarógrafo, hasta que comenzó a dirigir con éxito sus propios films.

Hizo algunos en nuestro país después de la guerra, como "Diques rotos" y "El último disparo", excelentes documentos dramáticos sobre la liberación de Holanda, mientras que Helen van Dongen se ha dado a conocer sobre todo por sus grandes dotes para el montaje. Ha colaborado al respecto en muchas de las películas de Ivens y trabajó

luego con Robert Flaherty por mucho tiempo, editando su ya famosa película "Louisiana Story".

La existencia de este grupo en Holanda despertó, naturalmente, un interés en el campo documental, y así surgió más gente para hacer películas y también críticos, a los que valía la pena escuchar.

Sin embargo, con la partida de estos tres máximos talentos del cine documental —y en esa época, podíamos llamarlo también experimental—, el movimiento holandés casi muere. Los pocos que quedaron hacían de vez en cuando una película para llamar la atención del cine internacional.

Los nombres de Mannus Frankes y Max de Haar por otra parte, pueden significar mucho para nosotros, pero sólo un pequeño número de sus películas han tenido resonancia mundial. Sin embargo creo que fueron ellos los que mantuvieron viva la tradición, comenzando a asesorar a los principiantes, como yo y algunos de mis colegas, en los elementos fundamentales del cine.

En la época en que Joris Ivens todavía trabajaba en Holanda, un hombre se ocupaba en cierta clase de películas científicas. Y es probable que él —Jan Mol— haya sido el primero en hacer películas microscópicas que abrieron horizontes enteramente nuevos. Hubo otro cuya influencia se siente aún en otra rama del cine, la correspondiente a los muñecos animados. Este hombre, George Pal, después de trabajar bastante tiempo en Holanda adiestró a un grupo de jóvenes en este campo. Más tarde marchó a los Estados Unidos donde sigue trabajando en este género y ahora también en algunas películas argumentales como "Destination Moon".

Actualmente, hay gran actividad en el campo de los muñecos animados, y el Estudio más conocido que realiza esta clase de películas es el de Joop Geesink llamado por él mismo "Dollywood" ("Dolly" significa "muñeca", "títere"). Con él trabajan, entre otros, los dos holandeses que hicieron en Inglaterra esa magnífica película de animación titulada "La Historia del Tiempo" que, en mi opinión, es una de las mejores muestras que se han hecho en esta categoría. Luego han realizado otras como "La Historia de la Luz", "La Luz y el Hombre", y una para la revista "Life", para la cual escribieron la historia sobre la formación de la tierra.

Según el libro de Paul Rotha sobre cine documental, el renacimiento del cine holandés en esta rama no se advirtió sino algunos años después de la guerra. Rotha añade: "Sin embargo, recientemente han aparecido algunas películas que prometen mucho, pertenecientes a directores más jóvenes, como "Gas" de Umberto Molzi, "Arrebatado al Mar", de Van der Horst que trata sobre la recuperación del Polder noreste y, en particular "Espejos de Holanda" de Bert Haanstra".

El hecho de que algunas películas alcanzaron repentino aprecio

en el extranjero, hizo mucho bien al cine de mi país. El gobierno se interesó mucho más y patrocinó nuevas películas. Después de haber hecho cine con dinero prestado, sin sueldo y con un presupuesto escaso —como me pasó con "Espejos de Holanda",— ahora ya no es difícil lograr ayuda financiera para una película, sobre todo cuando se trata de cine experimental.

Desde entonces se ha trabajado mucho, y me gustaría mencionar el nombre de mi colega Herman van der Horst. Con sus films sobre la pesca y la reconstrucción de Rotterdam, que considero verdaderas obras maestras, se ha convertido en uno de los directores de documentales más sobresalientes del momento actual. Van der Horst es uno de esos individuos que trabajan solos, haciendo también la fotografía y hasta llegando a grabar el sonido. Tarda mucho —algunas veces hasta dos años—, en terminar una película. Nunca queda satisfecho con una toma y la repite una y otra vez. Su montaje, en especial, tiene inteligencia y fuerza.

Existe gran interés en Holanda por los documentales de índole local y tenemos la suerte de contar con un número de cronistas de cine que dedican extensos artículos a las nuevas películas... cuando son buenas; si son malas, los artículos no resultan muy agradables que digamos. Se respeta su opinión, por que muchos de ellos han luchado por el cine durante años y han surgido en el período del movimiento que inició Joris Ivens.

Todos nuestros buenos corto-metrajes se exhiben en salas públicas y además se distribuyen, a través de la Oficina de Información del Gobierno, a las Embajadas en el extranjero.

En la actualidad hay mucho trabajo para los realizadores de documentales. Esto tiene su ventaja y también sus peligros. Algunos de nosotros tenemos tantas películas que hacer para el gobierno o para las industrias, que casi no queda tiempo para el cine experimental. Y creo que es lástima, porque precisamente es el cine experimental donde el director tiene completa libertad, donde se encuentran nuevas formas de expresión. Aunque algunos productores —yo, personalmente, he tenido suerte con ellos—, dan completa libertad en lo que respecta a la parte artística, es casi una necesidad que se haga cine experimental en sí.

En Holanda nunca ha habido una industria de cine argumental de cierta importancia, pero, debido al éxito del cine documental, ya se preparan planes para la producción de películas de aquel género. Espero que ésto no aumente la importancia del cine argumental y rebaje la del documental, relegándolo a un segundo plano. Naturalmente sería un gran error. Es cierto que muchos de nosotros quisiéramos hacer una película argumental de vez en cuando, pero no debemos abandonar nunca el cine documental. ¡Este puede reflejar y proyectar un país como ningún otro medio!

El Departamento de Cine Arte del S. O. D. R. E.

MONTEVIDEO (URUGUAY)

Puede señalarse con justeza que el público uruguayo tuvo una legítima noción de la trayectoria histórica y artística del cine universal cuando a partir del 19 de mayo de 1944 se inauguró, en la Sala del Estudio Auditorio del S.O.D.R.E. el primer ciclo auspiciado por el Departamento de Cine Arte de dicho Instituto.

El éxito y el apoyo populares no se hicieron esperar y la finalidad esencial de la creación de Cine Arte llegó así a cumplirse con creces: resaltar al espectador la misión de cultura, entretenimiento, educación y refundición de artes que podía enarbolar el Cine. El Departamento había creado una conciencia pública respecto al hecho cinematográfico. Sus funciones ofrecían, y siguen ofreciendo, la perspectiva general del movimiento en la creación cinematográfica, y no son pocas las instituciones culturales que en base a esa creación lograron imponer posteriormente el enfoque especializado característico del cineclubismo, complementario del cometido del Departamento de Cine Arte. Este ha tenido, entre sus funciones primordiales, la de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del Séptimo Arte en todas sus manifestaciones. Con tal objeto inició (y continúa en su cometido) la búsqueda y archivo de films de real trascendencia histórico-artística, habiendo constituído al respecto una cineteca valiosa ya altamente considerada en la estima internacional. Con este material y el intercambio con otras instituciones afiliadas a la F.I.A.F. (Federación Internacional de Archivos de Films), Cine Arte del SODRE ha venido ofreciendo, desde su fundación en 1944, sus ciclos de Historia del Cine en la Sala del Estudio Auditorio. Pero su tarea no concluyó con estas funciones. Asimismo ha organizado Exposiciones como la del *Cine Francés* (Noviembre y Diciembre de 1951) y la del *Cine Norteamericano,* en Octubre de 1953, en las que colaboraron las principales instituciones especializadas de los países participantes. Aparte de ofrecerse material gráfico hasta entonces casi inédito (incluyéndose documentos de gran valor histórico) y conferencias a cargo de eruditos en la materia, estas Exposiciones exhumaron públicamente, y gracias a permisos especiales, films de fundamental importancia, retirados de la circulación comercial, que puntualizaron a conveniencia la perspectiva artístico-cinematográfica perseguida con estas manifestaciones.

Tuvo el mismo logro en 1952 la muestra dedicada a la personalidad y obra de *Marcel Carné,* efectuándose también la publicación de folletos y cuadernos que señalaron convenientemente los momentos principales de aquellas trayectorias perseguidas. Igual éxito tuvieron

las *Jornadas Internacionales de Cine Científico* presentadas por el famoso Jean Painlevé, en Marzo de 1954. Este mismo año, aparte del *Festival Internacional de Arte y Etnografía* efectuado en Noviembre con la colaboración de U.N.E.S.C.O. a propósito de la realización de su Octava Conferencia en la ciudad de Montevideo, se llevó a cabo también la organización del *Primer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del S.O.D.R.E.* durante el mes de Mayo. Participaron 18 países y en su transcurso se dieron a conocer, entre 112 films, importantes títulos prácticamente intransitables en la exhibición comercial, como los de Arne Sucksdorff, de marionetas checas, de la escuela inglesa y muestras de cinematografías desconocidas en estas latitudes.

El *Segundo Festival Internacional* de este género, realizado en 1956, contó con la presencia de 34 países y varios organismos internacionales como U.N.E.S.C.O. y C.I.M.E. Con un total de 227 films participaron, junto a los más grandes productores del mundo, industrias menos divulgadas como las de Australia, Bolivia, Grecia, Israel, Nueva Zelandia, Países Bajos, Turquía, Venezuela y Yugoslavia.

Las funciones (al igual que el Festival anterior) eran diarias con la excepción de los lunes y se extendieron, sin interrupción, durante todo el mes de Mayo hasta el 17 de Junio, contando con la presencia de distinguidos huéspedes extranjeros como Joop Huisken, antiguo ayudante de Joris Ivens y hoy uno de los principales documentaristas del cine alemán, lo mismo que el gran realizador holandés Bert Haanstra cuyos films *El mundo rival* (The rival World) e *Y el mar no existía ya* (En de see was niet meer) merecieron Primeros Premios en las categorías de *Film Cultural* y *Documental Artístico* respectivamente.

Paralelos a estos Festivales el S.O.D.R.E. organizó *Concursos de Cine Nacional* con importantes premios a los mejores films que, automáticamente, pasaron a representar al Uruguay en estas competencias internacionales que se organizan bienalmente.

Por otra parte, y de acuerdo a la política de divulgación del Instituto, los films premiados en ambos certámenes fueron exhibidos más tarde en todos los departamentos de la República, en colaboración con sus principales centros de cultura y enseñanza, motivando una gira de dicho material que se extendió hasta el mes de Noviembre de dicho año.

El Departamento de Cine-Arte ha clasificado igualmente el material de la cineteca por épocas, tendencias o géneros, ofreciéndolos en programas que auspiciaron la organización de:

1) Los ciclos que se desarollan anualmente en la sala del Estudio Auditorio.

2) Los programas para las Escuelas de Enseñanza Primaria de la Capital e Interior.

3) Los programas para los Liceos de Enseñanza Secundaria de la Capital e Interior.

4) Los ciclos para las Facultades de estudios especializados como la de Derecho, Medicina, Ingeniería, Arquitectura, Agronomía y Veterinaria.

5) Programas para centros de enseñanza diversa, y asociaciones culturales de la capital e interior de la República.

La constante labor y el éxito logrado no ha dejado de auspiciar resultados altamente satisfactorios en todas las manifestaciones desarrolladas en el país y las cifras de los últimos siete años al respecto son algo más que sugestivas.

Para 1950, sobre un total de 267 funciones realizadas, atendiendo 44 instituciones, se registró una afluencia de público que alcanzó el número de 119.746 espectadores.

Para 1951, con la *Exposición de Cine Francés* y 251 funciones para 47 instituciones, se sumaron 258.611 personas.

En 1952, sobre 1.211 funciones realizadas para 62 instituciones, asistieron 236.103 espectadores.

En 1953, con la *Exposición del Cine Norteamericano* y 56 instituciones atendidas, con base a 632 funciones, el público asistente alcanzó la cifra de 303.034.

En 1954, con el *Primer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental* y 125 instituciones atendidas, y sobre un total de 1513 funciones, se registró un total de 411.220 espectadores.

En 1955, sobre un total de 1.911 funciones para 114 instituciones, la cifra fue de 306.540 asistentes.

En 1956, con el *Segundo Festival Internacional de Cine Documental y Experimental* y la atención de 326 instituciones de todo el país, las cifras alcanzaron el record de 2.171 funciones a las que asistieron 487.358 espectadores.

Por otra parte, y de acuerdo a lo establecido en la reglamentación del funcionamiento del Departamento de *Cine-Arte*, se han entablado relaciones con entidades similares del extranjero, efectuándose en 1950 ciclos especializados en San Pablo y Porto Alegre (Brasil) y en 1953 en Lima (Perú).

Durante el mes de Julio del presente año, *Cine Arte* ha enviado importantes muestras de su Cineteca a la República Argentina, por intermedio de la Cinemateca Argentina, a los efectos de difundir títulos fundamentales del cine francés, sueco y norteamericano que

escapan a la distribución comercial, junto a los mejores títulos que ha aportado en los últimos años el cine de aficionados del Uruguay.

Actualmente la actividad del Departamento de Cine Arte sigue en aumento respecto a las instituciones solicitantes del material de su Archivo y de la organización de ciclos especializados, preparándose ya el *Tercer Concurso de Cine Nacional* a realizarse en Abril de 1958 y el *Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental* que se iniciará el 2 de Mayo del mismo año, y para el cual han sido invitados los siguientes países:

Afghanistán
Albania
Alemania (República Democrática)
Alemania (República Federal)
Argentina
Australia
Bélgica
Beluchistán
Bolivia
Brasil
Bulgaria
Canadá
Colombia
Costa Rica
Cuba
Checoslovaquia
Chile
China (República Nacionalista)
China (República Popular)
Dinamarca
Ecuador
Egipto
El Salvador
España
Estados Unidos
Filipinas
Finlandia
Francia
Gran Bretaña
Grecia
Guatemala
Holanda
Honduras
Hungría
India
Indonesia
Israel
Italia
Japón
Líbano
México
Nicaragua
Noruega
Nueva Zelandia
Panamá
Paraguay
Persia
Perú
Polonia
Portugal
República Dominicana
Rumania
Siria
Suecia
Suiza
Turquía
U. R. S. S.
Venezuela
Yugoslavia

Para ambos certámenes se han confeccionado además sus respectivos Reglamentos, que se publican a continuación:

REGLAMENTO PARA EL III FESTIVAL NACIONAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL ORGANIZADO POR EL S. O. D. R. E.

1) A los efectos de realizar la selección de films nacionales que representarán al Uruguay en el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, el SODRE convoca para la realización de un Concurso Especial entre el 1º y el 15 de Abril de 1958.

2) Este Concurso comprende películas de las siguientes categorías: films documentales artísticos, de viaje, científicos, films para niños y films pedagógicos.

3) Este Concurso comprende películas en pase de 16 o 35 milímetros sin limitación de metraje, ni de la cantidad de películas a presentarse por cada autor.

4) Este Concurso sólo admite películas inéditas.

5) Los films que participarán en este Concurso deberán ser entregados antes del 15 de Marzo de 1958 en la Dirección del Festival — SODRE - Montevideo.

6) Un Jurado, integrado por siete miembros, será encargado de juzgar las películas presentadas en este Concurso. Cinco Miembros del Jurado serán designados directamente por el SODRE y los dos miembros restantes por los concursantes, quienes entregarán, conjuntamente con los films, un sobre cerrado conteniendo los nombres de las personas por quienes votan para representarlos.

7) Se establecen los siguientes premios:

A) UN GRAN PREMIO al Film Documental Artístico.
B) UN GRAN PREMIO al Film Documental de Viajes.
C) UN GRAN PREMIO al Film Científico.
D) UN GRAN PREMIO al Film Pedagógico.
E) UN GRAN PREMIO al Film para Niños.

8) El SODRE adjudicará la suma de $ 2.000.00 a cada uno de los Grandes Premios, en las categorías enunciadas.

9) El Jurado se reserva el derecho de declarar desiertos —total o

parcialmente— los premios establecidos en caso de que los films presentados no reunieran, en su concepto, los valores necesarios para adjudicar los Grandes Premios en las categorías enunciadas.

10) El Jurado podrá otorgar, aparte de los premios enunciados, todas las Menciones que estime de interés.

11) Los films premiados en este Concurso, serán los seleccionados para representar al Uruguay en el III Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE.

12) El SODRE se reserva el derecho de editar copias de los films premiados y de proyectarlos en funciones organizadas por este Organismo.

REGLAMENTO PARA EL III FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL Y EXPERIMENTAL ORGANIZADO POR EL S. O. D. R. E.

1) El SODRE, convoca la realización de un Festival Internacional de Cine Documental y Experimental a realizarse en el curso del mes de Mayo de 1958.

2) El Festival comprende películas de todas las categorías admitidas dentro de las denominaciones enunciadas. Es decir films documentales, artísticos, de viajes, científicos, experimentales, etnográficos y folklóricos, para niños, de publicidad, culturales, de dibujos y de muñecos animados.

3) Se limita a diez el número de películas que podrá presentar cada país en este Festival, no existiendo limitación en el metraje de las mismas. En caso de excederse dicho número el SODRE procederá a efectuar una selección limitando los films al número máximo establecido.

4) Las películas podrán presentarse indiferentemente en pase de 16 mm. o 35 milímetros y en sus versiones originales, acompañándolas cuando sea necesario un texto explicativo de su desarrollo.

5) Las invitaciones oficiales para participar en este Festival, serán radicadas ante las entidades corporativas de cada país. Sin embargo la dirección del Festival podrá invitar eventualmente a realizadores y productores, independientemente de los films presentados oficialmente.

6) Cada país que acepte participar en este Festival, deberá notificarlo oficialmente.

7) Los films que participarán en esta Competencia, deberán ser entregados a la Dirección del Festival antes del 31 de Marzo de 1958.

8) Cada film enviado deberá venir acompañado de una ficha conteniendo todos los detalles técnicos de interés.

9) Un jurado designado directamente por el SODRE, será el encargado de juzgar los films presentados en este Festival.

10) Se establecen los siguientes premios:

A) UN GRAN PREMIO al Film Documental Artístico.

B) UN GRAN PREMIO al Film Documental de Viaje.

C) UN GRAN PREMIO al Film Científico.

D) UN GRAN PREMIO al Film Experimental.

E) UN GRAN PREMIO al Film Etnográfico y Folklórico.

F) UN GRAN PREMIO al Film para Niños.

G) UN GRAN PREMIO al Film de Publicidad.

H) UN GRAN PREMIO al Film Cultural.

I) UN GRAN PREMIO al Film de Dibujos Animados.

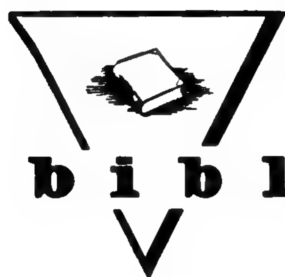
J) UN GRAN PREMIO al Film de Muñecos Animados.

11) Podrán optar a los Premios, las películas producidas en el curso de los años 1956, 1957 y 1958.

12) El Jurado podrá otorgar aparte de los premios enunciados, todas las Menciones que estime de interés.

13) El Jurado se reserva el derecho de declarar desiertos —total o parcialmente— los premios establecidos en caso de que los films presentados no reunieran, en su concepto, los valores necesarios para optar a las distinciones señaladas.

14) El SODRE se hará responsable por la conservación de los materiales cinematográficos recibidos, hasta el momento de su despacho a destino, debiendo en cada caso estipular los productores o realizadores el valor de las copias enviadas al Festival, a fin de realizar el seguro correspondiente.



bibliografia

MUERTE, MAGIA Y RELIGION EN EL FOLKLORE por Armando Vivante. (Colección Lajaune de folklore argentino) 71 págs. Buenos Aires, 1953.

Este pequeño pero apasionante libro pertenece a la colección de folklore argentino que con tanto celo dirige el conocido estudioso D. Augusto Raúl Cortazar. En él, Armando Vivante, documentadísimo etnólogo que colaboró con José Imbelloni en la redacción del Libro de las Atlántidas, nos ofrece cuatro ensayos relacionados con aspectos poco conocidos o insospechados del folklore en el ámbito de América, y, particularmente, en la Argentina.

En "Vieja eutanasia nativa" describe Vivante prácticas de las zonas septentrionales de su país, donde parece supervivir aún la figura del "despenador", un especialista en tanatología indígena que con un hábil golpe quiebra el espinazo de los moribundos con el fin extrínseco de ahorrarles los últimos sufrimientos. Pero intrínsecamente esta práctica está destinada a evitar que el alma del difunto no perjudique, al exhalarse, a los vivientes que lo circundan. De este modo la eutanasia aparente se convierte en una medida de prevención familiar y colectiva. Los valores literarios de la agonía del viejo Ñuñu y de las tremendas maniobras de Paquirkachy, el despenador, están realizados con mano maestra. El clima emocional y misterioso se logra plenamente aunque venga luego la disección metódica del investigador para mostrarnos cómo, según Levy-Bruhl, concibe la muerte la mentalidad primitiva.

El segundo ensayo, muy convincente, se refiere al "Miedo que mata". Los embrujadores y hacedores de maleficios procuran muy especialmente que el dañado se entere de sus manejos. El gusano psíquico roe entonces más que la maniobra mágica. El miedo se adueña implacablemente del embrujado. Envenena sus pensamientos y ronda sus vigilias y pesadillas. Y en seres hipersensibles llega a provocar un estado orgánico que desemboca en la muerte. En este último caso es muy necesario que las personas instruídas (médico, abogado, maestro, sacerdote, etc.), del lugar conozcan estos antecedentes folklóricos para actuar eficazmente contra la maniobra mágica.

El tercer estudio analiza la costumbre de columpiarse el día dos de noviembre y arrancar hojas de un árbol. Cada hoja representa así un alma liberada del purgatorio. Pero tras la fachada seudocatólica de esta curiosa supervivencia registrada en Jujuy y en la zona cochabambina de Bolivia se esconde, probablemente, un rito cretense de fecundidad y se mimetiza otro, más antiguo aún, que identifica al árbol con el eje del mundo.

El último trabajo de Vivante originó una polémica con el arqueólogo peruano Rafael Larco Hoyle. Este suponía que una escritura princaica con pallares (porotos) había sido practicado por la cultura mochica. Pero Vivante demuestra que los pallares servían para jugar a lo que hoy se llama payana, un juego ya

vigente en aquellas lejanas épocas que ha sobrevivido hasta nuestros días. La pallana o payanca tiene otros nombres: **chinata** en Cuba, **taquichuela** en Paraguay, **mato** en México, **pasote** en Puerto Rico y **cantillos** en España. La vulgar pallana o payanca del Río de la Plata no sólo tiene difusión universal sino que también posee un origen prestigioso y antiquísimo.

A lo largo del breve libro de Vivante campea no solamente el riguroso sentido del antropólogo profesional sino, lo que es muy alentador, el emocionado espíritu del artista. Y la conjunción de ambas virtudes convierten al trabajo en una pequeña obra maestra. — D. V.

CRISIS DE LA SONATA POST-BEETHOVENIANA, por Ricardo Nahiossi. — Editora Casa del Estudiante. — Brasil - 1953.

El conocimiento de la forma mediante criterios exclusivamente técnicos, es etapa ineludible para la comprensión de aspectos estructurales del lenguaje musical, pero suele suscitar conceptos sobrecargados de prejuicios.

Y esto ocurre porque en una objetividad tan sólo aparente, se viven los problemas como si se tratara de culminaciones de procesos históricos, cuando en realidad toda forma o estructura, constituye un proceso ininterrumpido de superaciones.

Ricardo Nahiossi, partiendo de un planteamiento científico de la Sonata beethoveniana, ha tenido la profunda visión de no extraviarse artificialmente en la continuidad de los conceptos que tienen auténtica validez crítica.

Evitó igualmente toda fragmentación arbitraria o disgregación en partes, conduciendo su análisis a una vigencia contemporánea de la expresión y del contenido de las formas musicales, cuyo fundamento inmanente lo descubre ya, en las últimas sonatas de Beethoven y en la Novena Sinfonía.

Es magistral en este sentido, todo el capítulo en el cual Nahiossi llega a demostrarnos que la contradicción entre la expresión popular y la verdadera élite, deriva de un espejismo intelectual generalizado, cuya distorsión culmina en la prosaica sequedad de los convencionalismos de la escolástica.

Nos conduce, luego, al nexo que une las últimas creaciones beethovenianas, con el mundo concebido por Moussorgsky, Debussy y Bela Bartok, para informarnos de una conciencia de la forma musical, donde la condición humana es real, fundada en la determinación científica de las fuentes en que cristalizan los anhelos de una vida colectiva y universal.

Esta monografía de Ricardo Nahiossi es en alto grado recomendable, porque revelándonos al crítico y musicólogo capaz de vencer en concursos de severas pruebas, le permite, por eso mismo precisamente, rehuir el repertorio de **técnicismos** tan irresistibles para aquellos que necesitan tal escudo interpuesto a inconfesadas deficiencias.

Su trabajo interesa, por lo tanto, a pedagogos, creadores e intérpretes, por constituir verdadero aporte para el conocimiento del mundo sensible y expresivo de las formas musicales. — A. S.

REALIDAD DE LA MUSICA, por Leopoldo Hurtado, EMECE Editores, S. A., Buenos Aires, 1953.

Entre los cuadernos de ensayos publicados por **Emecé**, hay dos especialmente dedicados a los problemas de la música contemporánea: **Poética Musical**, de Igor Strawinsky y **Realidad de Música** de Leopoldo Hurtado.

Este último reúne tres trabajos que se suceden en el siguiente orden: I, **Nacionalismo Musical.** II, **Música y Economía.** III, **Música "Libre" y Música "Dirigida".**

El autor es particularmente feliz en **Música y Economía,** segundo de estos temas, pues además de estar bien informado sobre los múltiples vínculos que subordinan la actividad musical a grandes empresas económicas, hace un interesante cotejo de los obstáculos que se interponen al desarrollo de la creación original y contemporánea. Es éste un trabajo que merecería una mayor divulgación a fin de que las ideas allí expuestas pudieran promover un sano movimiento de renovación, coadyuvando favorablemente en la solución de los problemas tan certeramente señalados.

El capítulo **"Musica libre y Música dirigida",** nos presenta, igualmente un valioso enfoque de las relaciones del movimiento musical con los distintos organismos estatales e ideológicos de nuestro tiempo, siendo de destacar que el autor hace un análisis muy preciso de todas las derivaciones vitales a que se predispone la actividad artística sometida a los diversos regímenes.

Menos feliz es el primer capítulo, **"Nacionalismo Musical",** no obstante tratarse de un tema que atrae frecuentemente a los más renombrados críticos.

Un conocimiento intensivo de la **sociología** y de la **antropología cultural,** quizás pueda neutralizar, al menos, la suma de preconceptos con que desde el siglo pasado la escolástica de los colonialistas nos viene abrumando. Esto, unido a una efectiva difusión de las obras americanas, suscitaría seguramente, a su debido tiempo, un criterio más justiciero respecto a los compositores nacionales. — A. S.

LA VIDA COTIDIANA DE LOS AZTECAS EN VISPERAS DE LA CONQUISTA, por Jacques Soustelle. (Fondo de Cultura Económica) 283 pp. México, 1956.

Perteneciente en su origen a la conocida colección que la editorial Hachette dedica a la "vida cotidiana" de los pueblos famosos de la antigüedad este libro ha sido prestamente traducido al español para bien de los estudios de Hispanoamérica.

Accesible y bien documentado, profundo sin ser erudito y llano sin ser superficial el trabajo de Soustelle colma un vacío dentro de la abundante bibliografía dedicada al tema y configura en sí una obra llena de sugestión y poder evocador.

No es propiamente una historia de los aztecas sino una historia de la vida privada de los ciudadanos de México-Tenochtitlán, la joven y pujante ciudad fundada en 1225 que al tiempo de la conquista española iniciada en 1519 poseía cerca de un millón de habitantes.

El cap. I está dedicado a la presentación de la ciudad que no era una gran aldea como dice Vaillant ni una decadente urbe mundial como postula Spengler sino una poderosa teoría urbana con "una furiosa voluntad" de crecimiento. Luego se describe la sociedad y el Estado al tiempo de la conquista, desde la clase dirigente a los esclavos, analizándose de paso los contrastados niveles de vida existentes entre los nobles y la plebe. En el capítulo dedicado al mundo, el hombre y el tiempo se da cuenta de la religión azteca, del pesimismo "activo" de este pueblo y de su sincretismo teológico fruto de una abierta actitud cultural.

Luego Soustelle presenta el medido día de un mexicano, desde el acto de levantarse de la cama hasta la desvelada noche, pasando por los trabajos, los juegos y los vicios, amén de proporcionarnos una interesante visión de las modas entre los aztecas.

Los últimos capítulos de este libro, que recomendamos vivamente a nuestros lectores, tratan el proceso vital de los ciudadanos de Tenochitlán desde el nacimiento a la muerte (bautismo, casamiento, enfermedad, muerte y ritos funerarios), describen el arte de la guerra y dibujan los caracteres esenciales de la sociedad y la cultura azteca. Muy ilustrado con dibujos y grabados, el libro se recorre con gusto y consti-

tuye una seria contribución para el conocimento de la civilización de los antiguos mexicanos. — D. V.

INDIOS Y GAUCHOS EN LA LITERATURA ARGENTINA, por Augusto Raúl Cortazar. (Instituto Amigos del Libro Argentino) 239 p.p. Buenos Aires, 1956.

Todos los libros de este documentado, honesto y brillante investigador argentino provocan en el crítico una legítima espectativa que se colma con la lectura y el consiguiente enriquecimiento intelectual. Y tienen el privilegio, además, de ser ubicados en el corto estante de obras que se deben consultar nuevamente, tanto para el estudio como para el placer de recomenzar un diálogo con un espíritu claro y penetrante.

El material ofrecido en este volumen es más limitado que lo que el título anuncia. Los gauchos no aparecen casi y los indios andan por todas las páginas. En verdad, un futuro tomo sobre el gaucho en las letras argentinas complementará este esfuerzo y aguarda el interés de un editor con dos hermanos ya pergeñados: "el paisaje argentino en la literatura" y "la ciudad argentina en la literatura".

Cortazar es un antropólogo cultural, un folklórista de primera agua y, felizmente, un alma sensible. Por eso no ha desdeñado los materiales de la realidad social de su patria que afloran en las descripciones, en las intuiciones y en las vivencias de los escritores que si bien no actúan con métodos científicos frente a los datos culturales, los aprehenden por un método de articulaciones internas, mediante la "comprensión" maxweberiana.

El propósito de Cortazar, ha sido espigar en las obras literarias —con exclusión de las históricas, críticas o etnográficas— todos los testimonios referentes a la vida del indio en las diferentes áreas culturales de su patria ya sus luchas y entendimientos con el gaucho. Para ello divide en sectores su investigación agrupando zonas geográficas y etnológicas en distintos capítulos significativos.

En "Los ríos y la selva" aparecen los charrúas, guaraníes, timbúes, mocovíes, pilagés, matacos y tobas; en los "Valles y punas del Noroeste" resuenan las tradiciones incaicas; en "El ámbito chaco-santiagueño" figuran las andanzas de los descendientes del imperio de las llanuras, así nominado por los hermanos Wagner; y de este modo luego desfilan, llenos de acotaciones históricas y aclaraciones etnológicas "Cuyo y sus huarpes", "Pehuem Mapu, la tierra de los pinares", "Los gigantes patagones", "Las islas australes" y "Las pampas".

Ojalá que el ejemplo de Cortazar encuentre eco en América. En la literatura de cada país hay materiales valiosos, que trascienden el objetivo estético para cobrar en el campo socio-histórico nuevas e intensas declinaciones. — D. V.

BAHIA, por Carlos Páez Vilaró. (Edición del autor) 48 pp. y 44 dibujos originales. Montevideo, 1956.

Carlos Páez Villaró es conocido entre nosotros por su entusiasmo de artista y su devoción de folklorista hacia las expresiones culturales de los pequeños núcleos de gente de color que habitan algunos barrios montevideanos. Ha descubierto las posibilidades de convertir al negro, despreciado y vilipendiado por muchos integrantes de la sociedad uruguaya —pese a nuestras protestas de desprejuiciamiento racial— en un representante de supervivencias africanas y en un estético elemento de los carnavales ciudadanos. Claro está que el negro no es sólo ésto, y los blancos, a veces, para ocultar la secreta llaga de su erradiación, levantamos la antorcha multicolor de las fiestas lubolas, olvidando o queriendo olvidar

que existe una "élite" intelectual negra que padece ante la segunda explotación —la pintoresca— que hacemos de su raza.

Filosofías aparte, este trabajo de Páez Villaró es el fruto de una amable residencia en Bahía, la del Recôncavo, la de negros y negras asomados al Atlántico y a las tradiciones —hoy tremendamente comercializadas para esquilmar a los blancos noveleros o incautos— del Africa lejana. La belleza y el plasticismo de Bahía ha sido muy bien captados por el autor; sus breves y emotivas evocaciones, sus dibujos penetrados por el misterioso encanto de la ciudad y sus gentes, poseen eficacia y poder de síntesis. Hay una Bahía doliente y analfabeta, llena de afrentosa suciedad, pobre y desnutrida. Esa es la Bahía que descubrí en mis dos viajes: ya en la costa donde el negro exacerba y vende su folklore para capear el hambre; ya en el "sertão" donde el "caboclo" padece el azote doble de la "caatinga" y la "séca".

El poeta cubano Regino Pedroso, reaccionando visceralmente contra el "negrismo" adjetivo del blanco y el papel bufonesco del negro, escribió estos versos: "¿No somos más que jácara? ¿No somos más que rumbas lujurias negras y comparsas? ¿No somos más que mueca y color, mueca y color?" Y luego de un llamamiento a todos los hermanos negros "más hermanos en el ansia que en la raza" termina diciendo: "Da al mundo con tu angustia rebelde, tu humana voz. ¡Y apaga un poco tus maracas! Del mismo modo nosotros hallamos bien que hombres como Páez Villaró estudien y pinten al negro expresivo y ornamental, a condición de que no olvidemos al negro profundo, al trabajador proletario, al alma que busca reivindicaciones superiores en medio de democracias para blancos que desconocen y atropellan su dignidad humana. — D. V.

PSICOANALISIS DE LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA, por Erich Fromm (Fondo de Cultura Económica) 308 pp. México, 1956.

El intento de Fromm en este trabajo que como todos los que se refieren a los signos de nuestro tiempo suscita natural atención, es el de practicar la "Patología de las sociedades civilizadas". Se funda, para ello, en el descubrimiento objetivo de las necesidades del hombre. Fromm las describe de modo intenso y vívido, haciendo una dicotomía entre las necesidades y las pasiones, cuyo esquema es el siguiente: relación social (inspirada en el amor) contra narcicismo; creatividad contra destructividad; fraternidad contra incesto; individualidad contra conformidad gregaria; razón contra irracionalidad.

Es imprescindible precisar los caracteres de la salud mental del hombre, pero no de un modo abstracto, sino definiendo las influencias de las condiciones específicas de nuestro modo de producción y de nuestra organización social que generan así un "carácter social". Este "carácter social" es el núcleo de la estructura de carácter compartida por la mayoría de los individuos de la misma cultura, a diferencia del carácter individual, que es diverso en cada uno de los individuos pertenecientes a la misma cultura.

Pero mucho más interesante que el método es el resultado del estudio de Fromm. Los análisis acerca de la sociedad occidental en los siglos XIX y XX son de altísimo valor. El problema del siglo XIX fue que "Dios había muerto", el del siglo XX es "que ha muerto el hombre". En el siglo XIX inhumanidad significaba crueldad, en el XX significa autoenajenación equizoide. El peligro del pasado residía en que los hombres se convirtieron en esclavos; el del futuro está en que conviertan en **robots o autómatas.** Y los remedios de las complejas situaciones patológicas de presente están en la instauración de un comunitarismo humanista. Oriente y Occidente, la URSS y sus

satélites y los EE. UU. y sus panegiristas, pese a las diferencias políticas, tienen analogías profundas. Ambos regímenes se basan en la industrialización y sus metas son la eficacia económica y la riqueza creciente: "son sociedades gobernadas por una clase rectorial y por políticos profesionales. Ambas son totalmente materialistas, en cuanto a sus puntos de vista, a pesar de la ideología cristiana en Occidente y el mesianismo secular en Oriente. Ambas organizan al hombre en un sistema centralizado, en grandes fábricas, en partidos políticos de masas. Cada individuo en una rueda dentada del mecanismo y tiene que funcionar suavemente" (pp. 296-297). Fromm es un hombre de pensamiento, solamente embanderado en las filas de la racionalidad y de la crítica sustantiva a los males de nuestro tiempo. Su libro es una advertencia más, un bocinazo ante el abismo ¿Sabremos detenernos a tiempo? ¿O luego de la próxima guerra atómica retrogradaremos a "un estado agrario primitivo"?

No es Fromm un científico pesimista, una Casandra de laboratorio psicoanalítico. Es un hombre plenamente ubicado en su sociedad y en su época, dotado de una penetrante mirada objetiva y un implacable sentido moral. — D. V.

LA SEGUNDA ESFINGE INDIANA. — Antiguos y nuevos aspectos del problema de los orígenes americanos, por José Imbelloni. (Librería Hachette), 454 pp. Buenos Aires, 1956.

El Dr. José Imbelloni es una figura impar dentro de los que cultivan las Ciencias del Hombre en América y, cuesta muy poco afirmarlo, en el mundo entero. Este sabio maestro de la exactitud en el dato y la precisión en la crítica domina por igual los campos de la antropología física, de la etnología y de la arqueología y suma a estas disciplinas una desvelada y militante vocación por los problemas americanos. No hay en esta alabanza inicial hipérbole alguna y si estricto deseo de hacer ante la portada de este notable libro que comentaremos, la presentación de su autor.

Al igual que la primera Esfinge Indiana, publicada en 1926, ésta, que por muchos conceptos configura un nuevo trabajo, es una obra deflacionista. Ataca las aseveraciones fantásticas, destruye las teorías pseudo científicas y, esto es lo importante, ofrece las soluciones que más claras parecen de acuerdo a los datos establecidos con seriedad objetiva. Pero, cosa extraña: no es óbice el sesgo crítico para que el lector vea con desencanto caer los ídolos levantados por las imaginaciones populares o por el entusiasmo indocumentado de los semidoctos, sino que se produce en su ánimo una sed de claridades y se siente arrastrado al estudio cabal de los temas americanos.

Los problemas que aborda el Dr. Imbelloni en las seis partes de su libro versan sobre el poblamiento de América, la antigüedad de la civilización de Tiahuanaco, la correcta interpretación de los restos arqueológicos, el trasplante de culturas, el "etimoloqueo" lingüístico y la expedición de la Kon-Tiki. Y afloran también, como en el caso del cap. XII sobre "El elefante en América", intersantísimas consideraciones de paleozoología y finos análisis arqueológicos que definen los "marginales" a los grandes temas.

El Imbelloni otoñal conserva del juvenil su pasión por la verdad, su desconfianza por los "intérpretes románticos" —ver el cap. sobre los hermanos Wagner— y el deseo de hacer inferencias partiendo de los hechos. Pero su gesto no es agresivo; posee una delicada ironía, una caritativa comprensión por las irrupciones (nefastas) de la poesía en un campo donde la estricta realidad es la más bella de las presencias. Por eso destruye a fondo las vaguedades subjetivas y ofrece de inmediato la

prueba de su aseveración, fruto del estudio, de la experiencia y de la interpretación correcta del documento y la bibliografía.

Es en este punto ejemplar el dinamitamiento implacable que hace de la teoría de Heyerdahe, un "vikingo" de poco valor —"coraje leonino" dice Imbelloni—, que escribió un grueso libro (comentado oportunamente por nosotros en esta sección) para fundamentar la teoría del poblamiento americano del Pacífico. Y notable, en otro sentido, es su dialéctica madura para ubicar a la "Piedra de los Soles" azteca en su correcto lugar arqueológico y cultural.

Saludamos a este libro, vestíbulo de otro que tratará los problemas del hombre en América, como un señalado acontecimiento intelectual y científico. Y permítanos el Dr. Imbelloni rectificar lo que afirma en el prefacio a la primera Esfinge: que los literatos no le perdonarán haber prescindido del sentimiento. Un profundo amor por la verdad, por la pulcritud conceptual y por la interpretación correcta campea a lo largo de sus páginas. ¿Y puede pedirse más acendrado sentimiento que éste?

Recomendamos la consulta de esta obra capital que ofrece, además, un didáctico y excelente conjunto de ilustraciones. — D. V.

PROBLEMAS DE ANTROPOLOGIA CULTURAL, por Erich Rothacker. (Fondo de Cultura Económica) 196 pp. México, 1957.

El intento del autor de este trabajo es la expresión de un esfuerzo aproximativo (y complementario) entre la antropología filosófica y las Ciencias del Hombre. Si un antropólogo cultural estadounidense o un etnólogo francés debieran juzgar el libro de Rochacker, es seguro que no vacilarían en ubicarlo en un casillero abstracto y filosófico, y del mismo modo, un típico filósofo dedicado a la antropología en el sentido kantiano le reprocharía su afán de buscar en las situaciones concretas materiales para su análisis.

Sin embargo, esfuerzos como estos deben ser aplaudidos. No trata el autor de integrar marginales al campo de la ciencia sino de recoger en un haz filosófico interpretativo los resultados de la ciencia. La filosofía no debe renunciar a este tipo de tareas, pese al reproche del científico apegado a lo concreto, a lo que es, a las instancias descriptivas de la realidad inmediata. Y la ciencia, por su parte, debe agradecer que de tiempo en tiempo la filosofía juzgue y clarifique y ubique al hombre en el mirador que cada época le asigna.

El hombre en "toda su realidad" debe agregar a los datos de la herencia y de la psicología los del ambiente cultural en que vive. No hay reversibilidad en las formas culturales; la historicidad de la cultura impide los **ricorsi**. Y los grandes genios individuales de la cultura crean muchas veces, contrariando sus tendencias íntimas innatas, por "responsabilidad cultural". De estos hechos se deducen cuatro conclusiones: que el hombre está condicionado siempre por alguna situación; que tiene que decidirse por esa situación; que debe hacerlo de acuerdo con las leyes de la polaridad; que recibe todas sus formas de vida, particularmente las creadoras, como legados de su cultura, que las formó en procesos milenarios.

El afán de buscar y encontrar leyes no oscurece la intención del autor, pues estas son en realidad esquemas conceptuales.

El libro es claro y penetrante, aunque no todas las conclusiones pueden ser compartidas. Su lectura es imprescindible para los especialistas o interesados en las Ciencias del Hombre y en las disciplinas filosóficas integradoras. — D. V.

LA MARCHA HACIA EL OESTE. La influencia de las "bandeiras" en la formación social y política del Brasil, por Cassiano Ricardo. (Fondo de Cultura Económica) 615 pp. México, 1956.

El fenómeno de las "bandeiras" es el más espectacular del Brasil colonial y sus consecuencias sociológicas, económicas y políticas lo convierten en uno de los más importantes de la dinámica cultural de América Latina.

Los investigadores brasileños han estudiado intensamente este fenómeno y el trabajo de Cassiano Ricardo, con ser el más completo del género, no es el único que se ha dedicado de modo integral al análisis de la sociedad del altiplano paulista, que con la base biológica del mestizaje y la alimenticia de la ganadería, democratizó fundamentalmente el "oeste" colonial.

Frente a la sociedad esclavista del litoral, basada en la agricultura de la caña de azúcar, el fenómeno bandeirante significa la confraternización de blancos, indios y negros, mancomunados en una empresa solidaria. La "bandeira", dice Ricardo "se forma mestizamente, patriarcalmente, y cristianamente" (p. 129). Nace dentro de un grupo humano que practica el policultivo, y se asienta en pequeñas propiedades en los alrededores de Piratininga. Pero si bien puede decirse que el objetivo económico inmediato fueron los indios, el oro, la plata y las esmeraldas, hay que hilar muy fino en este aspecto y clasificar las "bandeiras" de acuerdo a ciertos criterios cardinales. Es menester diferenciarlas de las "entradas" litorales primeramente y luego discriminar la tipología bandeirante. Hay bandeiras catequistas, bandeiras encaminadas a capturar indios para su utilización y bandeiras con distinto signo económico: las "aurinas" o bandeiras del oro, las de las esmeraldas, las de la plata, las encargadas de poblar tierras. En cuanto a los grupos raciales que las componen existen bandeiras de blancos, (la de Pedro Lobo), de tupíes y negros (la de João Alves), de blancos y tupíes (la de Raposo Fernández), de mestizos (la de Fernão Díaz) de hombres de todas las razas (la del segundo Anhanguera). Respecto a los medios de locomoción hay bandeiras fluviales de canoas y barcazas, y marítimas de sumacas y pataches; terrestres, integradas por fuerzas de infantería; a caballo o de "aventureros reales".

Geográficamente las bandeiras se extienden a Minas Gerais, a Goiás, al Matto Grosso, y al sur. Finalmente, de acuerdo a sus objetivos militares, hay los siguientes géneros de bandeiras: encargadas de hacer guerra a los indios (los del Recônvaco y los Carijós); dedicadas a guerrear con los negros (los esclavos fugitivos); dirigidas contra los españoles (las del sur) y contra los holandeses invasores (la de Antonio Pereira de Acevedo); las de los opositores a los **emboabas** (portugueses), etc.

Este libro, escrito con ardor y dignidad literaria, está bien documentado y es rico en argumentación sociológica. Constituye una invalorable contribución para el estudio del Brasil colonial y la formación democrática del "Oeste" aventurero. — D. V.
